



EJMD

Eurasian Journal of Music and Dance

SAYI / ISSUE 20
HAZİRAN / JUNE
2022

ISSN: 2651-4818



EJ&MD

**Eurasian Journal of Music and
Dance**

Sayı/Issue: 20

Yıl/Year: 2022

Eurasian Journal of Music and Dance

Sayı/Issue: 20 – Haziran/June 2022

ISSN: 2651-4818- DOI: 10.31722/konservatuvardergisi

Eurasian Journal of Music and Dance, Ege Üniversitesi

Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'nın ulusal ve hakemli dergisidir.

Yayımlanan makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir.

Eurasian Journal of Music and Dance is the official peer-reviewed, international journal of Ege University State Conservatory of Turkish Music. Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Dergi Hakkında/About the Journal

Eski Adı/Former Name

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi (2012-2018)

Journal of Ege University Turkish Music State Conservatory (2012-2018)

ISSN: 2146-7765

Son Sayı Haziran 2018 - Sayı 12/Latest Issue June 2018 – Issue 12

Yeni Adı/New Name

Eurasian Journal of Music and Dance (Aralık 2018/December 2018 -)

İlk Sayı Aralık 2018 – Sayı 13/First Issue December - Issue 13

ISSN: 2651-4818

İmtiyaz Sahibi/Owner

Prof. Dr. Özge GÜLBAY USTA

Yayın Kurulu/Editorial Management

Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN (Editör / Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Doç. Dr. Füsün AŞKAR (Editör Yrd. / Vice Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Doç. Dr. Esin de Thorpe Millard (Editör Yrd. / Vice Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Arş. Gör. Gökçe Asena ALTINBAY

(Dil Editörü / Language Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Sekreteryaya / Secretary

Osman ÇALIŞKAN

Semih ÖZBİLGİ

Sakarya Üniversitesi, Sakarya

Editöryal Danışma Kurulu/Editorial Advisory Board

Prof. Berrak TARANÇ, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER, Erciyes Üniversitesi, Kayseri

Prof. Dr. Öcal ÖZBİLGİN, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Özge GÜLBAY USTA, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Fatma Belma OĞUL, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Cenk GÜRAY, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

Doç. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Aida ISLAM, Üsküp Kiril ve Metodi Üniversitesi, Makedonya

Prof. Dr. Ann R. DAVID, Roehampton Üniversitesi, İngiltere

Prof. Dr. Stefaniya LESKOVA-ZELENKOVSKA, Goce Delcev Üniversitesi, Makedonya

Doç. Dr. Habiba MAMEDOVA, Bakü Müzik Akademisi, Azerbaycan

Doç. Dr. Münir Nurettin BEKEN, California Üniversitesi, ABD

Dr. Catherine E. Foley, Limerick Üniversitesi, İrlanda

Tasarım ve Uygulama/Graphic Design

Osman ÇALIŞKAN
Semih ÖZBİLGİ

Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress

E.Ü.Yayınevi

Yayın Türü/Type of Publication

Yerel Süreli Yayın/International Periodical

Yayın Dili/Language

Türkçe ve İngilizce /Turkish and English

Yayın Periyodu/Publishing Period

Altı ayda bir Haziran ve Aralık aylarında yayımlanır/Biannual (June & December)

Tarandığı İndeksler/Indexed by

TR DİZİN (ULAKBİM - Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi) Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı



SOBIAD (Sosyal Bilimler Araştırmaları Derneği)



ASOS İndeks



Yayın Tarihi/Publication Date

Haziran 2022/June 2022



İletişim/Correspondence

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

Telefon: +90 (232) 311-2944 / 101

Web: https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/konservatuvar_dergisi.html

Elektronik posta: ejmdege@gmail.com

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS Yıl/Year: 2022 - Sayı/Issue: 20

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

Covid-19 Pandemisi ve Müzik Dinleme Alışkanlıkları İlişkisi Üzerine Afyon Kocatepe Üniversitesi'nde Bir İnceleme <i>Bilgütay Kaan ÖZTÜRK</i>	1- 15
Tüketici Kapitalizm Bağlamında Vaporwave'in Stil Unsurlarının Çözümlemesi <i>Bahadırhan KOÇER</i>	16-45
Batılı Seyyahların Gözünden Osmanlı Devleti'nde Lavta Türü Çalgılar <i>Özgüç Acun ARSLAN</i>	46-68
Keman Öğretiminde Teke Yöresi Türkülerinin Seslendirilmesine Yönelik Hazırlanan Alıştırma Modelinin Uygulamadaki Görünümü <i>Hüseyin PARPUCU, Sadık ÖZÇELİK</i>	69-88
"Düşünce-Söz-Müzik" Ekseninde Anadolu Ozanlığı Metin Örneklerinin Batı Felsefesindeki Karşılıkları <i>Banu MUSTAN DÖNMEZ, Mehmet Sadık DOĞAN</i>	89-112
Geleneksel Türk Müziğinde Şef Kavramı <i>Kamil SÖKMEN</i>	113-126
Ahmed Adnan Saygun'un Opus 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı Üzerine Bir İnceleme <i>Mehmet Semih KARLIDAĞ</i>	127-142

DERLEME MAKALELER/REVIEW ARTICLES

Gabriel Faure'nin Op. 24, Elegy Adlı Eserinin Form ve Viyolonsel Tekniği Açısından İncelenmesi <i>Elif Sayın</i>	143-162
Koro Müziği Eğitimi ve Özgüven Kavramı Üzerine Kuramsal Bir İnceleme <i>Derya KAÇMAZ, Başak ÇAĞLAR</i>	163-176

Editörden,

Merhaba Sevgili Okurlarımız,

Dergimizin 2021-2022 döneminin ikinci ve toplamda 20. sayısını sizlerle buluşturabilmenin heyecanı ve mutluluğunu yaşıyoruz. Yeni sayımızda uzun ve yorucu bir editörlük sürecinden geçip bilime ve sanata önemli katkılar sunacak, nitelikli makalelere yer vermeye çalıştık. Dergi panelimizde yayınlanmak üzere yollanan makalelerin her geçen gün artması, dergimizin tercih edilmesi açısından bizleri oldukça sevindirmektedir.

Yoğun ve yorucu, bazen de endişeli geçen, ama sonunda başarıya ulaştığımız bilim ve sanat yolculuğumuzda, büyük özveri ve emek ürünü çalışmalarını bizimle paylaşmış dergimizin bir adım daha ileriye gitmesine katkı sunan değerli yazarlarımıza çok teşekkür ederiz.

Dergimize yollanan yazıların içerik ve üslup açısından kalitesini artırma gayreti ile bizlere güç katan değerli hakemlerimize yapıcı, iyileştirici ve yol gösteren değerlendirmelerinden dolayı sonsuz teşekkür ederiz.

Yoğun akademik iş yüklerine rağmen, büyük bir gayret ve özveri ile çalışan editör yardımcılarımız, dil editörümüz ve sekreteryamıza şükranlarımızı sunarız.

Dergimizin yayımlanmasında emeği geçen Ege Üniversitesi Rektörlüğü'ne, Ege Üniversitesi Basım ve Yayınevi, Ege Üniversitesi Yayın Komisyonu ve Basımevi Şube Müdürlüğü'ne; Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Müdürlüğü'ne şükranlarımızı sunarız.

Birlikte nice sayılara imza atabilmek dileğiyle

Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN

Editor's Note,

We are excited and happy to be able to bring you the second issue of our journal for the 2021-2022 period and the 20th issue in total. In our new issue, we have gone through a long and tiring editorial process and tried to include qualified articles that will make significant contributions to science and art. The increase in the number of articles sent to be published in our panel, makes us very happy in terms of our journal being preferred.

We have come a path in our scientific and artistic journey, which was intense and tiring, and sometimes worried, but we finally achieved success. We would like to thank our esteemed authors who shared their work, which is the product of great devotion and effort, and contributed to our journal going one step further.

We would like to thank our valuable referees for their constructive, remedial and guiding evaluations, who have strengthened us with their effort to improve the quality of the articles sent to our journal in terms of content and style.

We would like to express our gratitude to our assistant editors, language editor and secretariat who work with great effort and devotion despite their heavy academic workload.

We would like to thank Ege University Rectorate, Ege University Press and Publishing House, Ege University Publishing Commission and Printing House Branch Directorate and the Directorate of Ege University State Turkish Music Conservatory for contributing to the publication of our journal.

Hope to sign many more issues together

Assoc. Dr. Ali Maruf ALASKAN

COVID-19 PANDEMİSİ VE MÜZİK DİNLEME ALIŞKANLIKLARI İLİŞKİSİ ÜZERİNE AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ'NDE BİR İNCELEME

An Analysis On The Relationship Between The Covid-19 Pandemic And Music Listening Habits At Afyon Kocatepe University

Bilgütay Kaan ÖZTÜRK*

ÖZ

Çin'de başlayan ve tüm dünyayı etkileyen Covid-19 Pandemisi'nin sosyal, siyasal, ekonomik ve psikolojik yansımaları aniden konumlanan yadsınamaz bir gerçeklik olmuştur. Covid-19 salgını bireylerin hem fiziksel hem de psikolojik sağlığını tehdit etmeye başlamıştır. Salgının etkilerinin algılanmasında ve yaşanmasında bireyler arasında pek çok farklılık dikkati çekmektedir. İşlerini ofislerinde dönüşümlü ve kısaltılmış mesailer yaparak ya da evde çalışarak sürdüren ve yalnızlaşan çalışanların Covid-19 Pandemisi sürecinde yaşadıkları duygusal durumlar ve artan boş zamanlar ve aynı zamanda salgınla başa çıkmanın bir yolu olarak görülen müzik dinleme eylemi, müzik alışkanlıklarını etkileyen önemli bir etken olmuştur. Literatürde Covid-19'un müzik endüstrisine etkilerini araştırılmıştır. Ancak Covid-19'un bu endüstrinin hitap ettiği ve 'müzik tüketicisi' olarak adlandırılacak bireylere etkisi üzerine bir araştırmaya rastlanılmamıştır. Bu yönüyle literatüre spesifik bir bakış açısı getireceği düşünülen araştırmanın amacı, Covid-19 Pandemisi'nin bireylerin müzik dinleme alışkanlıklarını nasıl etkilediğini ortaya koymaktır. Araştırmada Afyon Kocatepe Üniversitesi (AKÜ) idari personeli örnekleminde Covid-19 Pandemisi ve müzik dinleme alışkanlıkları ilişkisini incelemek için araştırmacı tarafından 2021 yılında geliştirilen Covid-19 Pandemisi ve Müzik Dinleme Alışkanlıkları İlişkisi Anketi kullanılacaktır. Böylelikle çalışanların değişen duyu durumlarının ve artan boş zamanlarının müzik dinleme alışkanlıkları ile ilişkisi belirlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Covid-19, müzik dinleme alışkanlıkları, Afyon Kocatepe Üniversitesi, idari personel

ABSTRACT

The social, political, economic and psychological reflections of Covid-19 Pandemic, which has started in China and affected the whole world, have been a suddenly positioned and undeniable reality. Covid-19 Pandemic has started to threaten both physical and psychological health of individuals. Many differences stand out with importance, while both perceiving and experiencing the effects of the Pandemic. Emotional states of the employees, who work in alternating and shortened shifts at offices or at home and become isolated, their increased leisure time and also and also music listening acts, which is a way of coping with the Pandemic, are important factors affecting the habit of listening to music. The effects of Covid-19 on music industry were studied in the literature. However, no studies encountered related to the effects of Covid-19 on the individuals who can be referred as the 'music consumer' and to whom this industry addresses. On that sense, the aim of this study which is thought to bring a specific point of view to the literature is to present how Covid-19 affects the habits of listening to music of the individuals. The survey titled The Relationship Between Covid-19 Pandemic and Habits of Listening to Music, which was developed by the researcher in the year 2021 is going to be used in order to analyze the Relationship between Covid-19 Pandemic and Habits of Listening to Music of Afyon Kocatepe University (AKU) administrative personnel. In this way, it is going to try to define the relationship between their habits of listening to music and changing emotional statuses, and increasing leisure time.

Keywords: Covid-19, habits of listening to music, Afyon Kocatepe University, administrative personnel.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 26.02.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 08.03.2022

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı,

bkozurk@aku.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7807-7970

EXTENDED ABSTRACT

People were asked to ‘stay at home’ around the world along with the Covid-19 Pandemic, a full lockdown was implemented in our country and suddenly, daily life started to be performed on digital platforms completely (Deniz, 2020: 192). Differences in free time and in emotional states of the employees, who perform their work at alternate and shortened shifts at offices or at home and become isolated, occurred. This situation has been an important factor that affects the act and habits of listening to music (Ziv and Holander-Shabtai, 2021).

The effects of Covid-19 on music industry have been researched in the literature. However, its effects on the individuals who can be called as the consumers of music have not been studied. This study aims to demonstrate how Covid-19 Pandemic affected the habits of listening to music of working individuals and what kind of differences occurred by relating some demographic variables. Main problem sentence of the study was determined as Covid-19 Pandemic and what kind of differences occurred in the habits of listening to music of individuals. A 20-question survey titled *Relationship between Covid-19 Pandemic and Habits of Listening to Music* developed by the researcher in the year 2021 is used to analyze the relationship between Covid-19 Pandemic and habits of listening to music of Afyon Kocatepe University (AKU) administrative personnel. Thus, the relationship between the changing emotional states and increasing amount of free time of the employees and their habits of listening to music is tried to be determined.

The *cross sectional survey model* among general survey models is used in the research. General population of the research is designed through quantitative research method. The population composes of administrative personnel who have different demographic characteristics and work at different units and fields of a state university. *Simple random sampling* is used to choose the elements that represent the sample frame best (Neuman and Robson, 2014: 36) and sample consists of 188 administrative personnel that work at different units of AKU and at different levels.

The results obtained from the questions related to individual Music skills (5), related to the preferred new music platforms (3), related to the platform and environment where the music is listened (3), related to the pandemic and listening to music (5) are stated below:

32% of the participants who did not learn to play a musical instrument before the Pandemic, wanted to learn to play a musical instrument during the lockdowns. 36% of participants were the members of digital music platforms before the Pandemic and this percentage increased 3% during the Pandemic. It is possible to say that this transformation in social activities will continue after the Pandemic through the prediction that a lot of living spaces and activities will be restructured under the name of “new normal” in this normalization process. 25% of the participants started listening to new music genres in this Pandemic process. It was present in the study by Hatun et. al. (2020:542) that listening to music has made the participants feel good as a behavioral way of dealing with the Pandemic and its psychological reflections. In a study by Yiğitbaş et. al. (2020: 126), 45 % of the participants stated that they have coped with the Pandemic through music. According to this study, there has been a 25% change in the genre of music that feels good to the participants. This high rate demonstrates that the individuals have also been affected psychologically from the isolation process. 65% of the participants listen to music on digital platforms, 27% of them on radio and 8% of them on television; 48% of the participants listen to music alone and 62% of them listen to music at medial volume. 50% of survey participants listen to music for 1-2 hours a day, 5% of them for 6 hours and more; there has not been a change in the duration of listening to music of 46% of the

participants, the amount of time for listening to music increased for 43% of the participants and this decreased for 11% of them.

Lastly, the platform where music is listened, daily amount of time for listening to music and the relationship between the age and the most listened music genres are analyzed and it is understood that there is a statistical significant relation between age and daily amount of time for listening to music. As the person gets older, the percentage of listening to music decreases in all age categories. The rate of the participants aged between 34-39 who listen to music for 1 between 2 hours is higher than the other age groups.

There are several studies related to the emotion control, change and regulation through the genre of music listened to (Labbé et. al., 2007; Bozkurt et.al. 2015). The study by Sager et. al. (2020:15) presents that there is not a significant difference between the genres of music that have been listened to before and after the Pandemic. However, in this study, a statistically significant relation is found between the age and the music genres most listened during the Pandemic. Accordingly, the rate of those who listened to pop music and between ages 18-33 and 34-49 is higher than that of between 50-65. The rate of people who listened to folk music in the 34-49 age group is higher than other age groups. 18-33 year olds listen to Turkish Classical Music less than the other age groups. In addition, there is not a significant relation between the platform where the music is listened to and the amount of time for listening to music during the Pandemic.

Çin’de başlayan ve tüm dünyayı etkileyen Covid-19 Pandemisi’nin sosyal, siyasal, ekonomik ve psikolojik yansımaları olmuştur. Dünya, Covid-19 salgınından ilk kez, Çin’in 31 Aralık 2019’da Hubei eyaletine bağlı Wuhan kentinde kaynağı bilinmeyen gizemli bir solunum yolu rahatsızlığının ortaya çıktığını Dünya Sağlık Örgütü’ne bildirmesiyle haberdar olmuştur (Bağ ve Sade, 2020). İlk başta Çin ve çevresini etkileyen bölgesel bir *epidemi* olarak algılanan salgının, sonraki günlerde Asya sınırlarını aşıp halk sağlığını küresel çapta tehdit etmeye başlamasıyla dünya virüsle ilgili gelişmelere kilitlenmiş, salgının kontrol altına alınması ve önlenmesine yönelik tedbirler tüm ülkelerin ana gündemi haline gelmiştir. Salgının merkez üssü önce Avrupa’ya kaymış, daha sonra ise Amerika Birleşik Devletleri vaka sayısında dünyada ilk sıraya yerleşmiştir. 25 Aralık 2021 tarihindeki *Kovid-19 Sayacı* verilerine göre dünya genelindeki olgu sayısı 280.028.221 iken, Türkiye’de ise ilk olarak 10 Mart 2020 tarihinde görülen Covid-19 vakasında son durum 9.266.516 kişinin hasta olduğu, 8.900.401 kişinin iyileştiği ve 81.258 kişinin hayatını kaybettiği şeklindedir (Evrensel Kovid-19, 2020). Covid-19 salgını görüldüğü tarihten itibaren virüs mutasyona da uğramıştır. Virüsün Alfa, Beta, Delta, Gamma, Omicron gibi çeşitli varyantlarıyla bireylerin hem fiziksel hem de psikolojik sağlığını tehdit etmeyi sürdürmektedir.

Covid-19 salgını ile birlikte dünya genelinde *evde kal çağrısı* yapılmış ve Türkiye’de de *tam kapanma* adı verilen süreç yaşanmıştır. Bu çağrı ile birlikte günlerce dışarı çıkmadan aynı evi paylaştıkları yakınlarının dışında, diğer yakınları ve çevreleri ile yüz yüze iletişime geçmeden evlerinde kalan bireyler bu sürecin geçmesini beklemiştir. Bu dönem içerisinde iletişimden tüketime, iş yaşamından eğitime kadar gündelik yaşamı oluşturan birçok süreç bir anda tamamen dijital ortamlar üzerinden var edilmeye başlanmıştır (Deniz, 2020: 192). Salgının etkilerinin algılanmasında ve deneyimlenmesinde pek çok faktör önem taşımaktadır. İşlerini ofislerinde dönüşümlü ve kısaltılmış mesailerle çalışarak ya da evde çalışarak yapan ve yalnızlaşan çalışanların Covid-19 Pandemisi sürecinde yaşadıkları duygusal durumlar ve artan boş zamanlar, aynı zamanda salgınla başa çıkmanın bir yolu olarak görülen müzik dinleme eylemi müzik alışkanlıklarını etkileyen önemli bir etken olmuştur (Ziv ve Hollander-Shabtai, 2021).

Araştırmanın problem cümlesi; Covid-19 “Pandemisi ve bireylerin müzik dinleme alışkanlıklarında ne gibi farklılıklar oluşmuştur” şeklinde belirlenmiştir. Alt problem cümleleri ise şu şekilde belirlenmiştir:

- Covid-19 Pandemisi sürecinde katılımcıların demografik özelliklerine göre müzik dinleme alışkanlıklarında ne gibi farklılıklar oluşmuştur?
- Katılımcıların pandemi öncesi/sonrası müzik yetkinliklerinde fark var mıdır?
- Katılımcıların pandemi sürecinden önce/sonra en çok tercih ettikleri müzik türleri arasındaki farklılıklar var mıdır?
- Katılımcıların pandemi öncesi/sonrası müzik dinlemeye ayırdıkları sürede ne gibi farklılıklar oluşmuştur?
- Katılımcıların pandemi öncesi/sonrası müzik dinleme platform ve ne gibi farklılıklar oluşmuştur?
- Katılımcıların pandemi sürecinden önce/sonra dinledikleri müzik türü onlar için ne ifade etmektedir?

Literatürde Covid-19’un müzik endüstrisine etkileri araştırılmıştır. Ancak Covid-19’un bu endüstrinin hitap ettiği ve *müzik tüketicisi* olarak adlandırılabilir bireylere etkisi üzerine bir araştırmaya rastlanılmamıştır. Bu yönüyle literatüre spesifik bir bakış açısı getireceği düşünülen araştırmanın amacı, Covid-19 Pandemisi’nin bireylerin müzik dinleme alışkanlıklarını nasıl etkilediğini ortaya koymaktır. Araştırmada Afyon Kocatepe Üniversitesi (AKÜ) idari personelinin Covid-19 Pandemisi ve Müzik Dinleme Alışkanlıkları İlişkisini İncelemek için araştırmacı (2021) tarafından geliştirilen Covid-19 Pandemisi ve Müzik Dinleme Alışkanlıkları İlişkisi anketi

kullanılmıştır. Böylelikle çalışanların değişen duygu durumlarının ve artan boş zamanlarının müzik dinleme alışkanlıkları ile ilişkisi belirlenmeye çalışılmıştır.

LİTERATÜR

Covid-19 Pandemisi sürecinde yaşanan belirsizlikler, hastalık kapma endişesiyle yaşanan korku, mutsuzluk, ümitsizlik, çaresizlik gibi duygular da salgın halini almıştır (Wu ve diğerleri, 2009: 302-311). Pandemi ye yönelik temel önlem olan sosyal izolasyon bireylerin yaşam biçimini ve alışkanlıklarını dramatik biçimde değiştirmiştir. Zorunlu izolasyon nedeniyle sosyal ilişkiler azalmış ve yalnızlık duygusu artmıştır (Holt-Lunstad, 2017: 127-130). Pandemi nedeniyle tüm dünyada çevrimiçi sistemleri hakim kılan, iş yapma şekillerinin değiştiği yeni bir döneme kapı açılmıştır. Eğitim öğretimin çevrimiçi yapılmaya başlanmasıyla birlikte kampüsler ve kampüs çalışanları da yalnızlaşmıştır. Bireylerin yaşamlarını tehdit eden küresel boyuttaki Covid-19 salgını sürecinde ve sonrasında yaşanan travmatik etkilerin, bireyin sahip olduğu sosyo-kültürel özelliklere, sosyo-ekonomik koşullara, psikolojik iyi oluşa ve bireysel özelliklere göre farklılık göstermesi olasıdır (Bozkurt, Zeybek ve Aşkın, 2020: 309).

2020 Mart ayında Türkiye’de görülen ilk koronavirüs vakasından sonra, ülke gündeminde birinci sıraya oturmuştur. Hatta corona, Covid-19, pandemi kavramları Türkiye’de müzik üretimi yapan söz yazarları, besteci ve yorumcuların bu temayı içeren şarkılar üretmesine neden olmuştur (Kuyucu, 2020: 331). Kuyucu (2020) ülkemizde Covid-19’un müzik endüstrisine etkilerini araştıran bir çalışmada korana temalı müzik ürünlerini araştırmıştır. Edirne’li iki müzisyenin yaptığı “Korona” adlı şarkı Türkiye’de ilk vakaların çıktığı hafta Youtube’da yayımlandıktan sonra sosyal medya aracılığı ile popüler olmuştur. Bıyık’ın (2020); Covid-19 salgını döneminde duyguları ifade etme aracı olarak musiki adlı araştırmasında yer verdiği örneklerden biri, bestesi Abdülkâdir-i Merâgî’ye (ö. 838/1435) ait Âmed nesim-i sühb-u dem adlı düyek usulünde ve Rast makamında bestelenmiş nakış beste formundaki esere yazılan koronavirüs (Covid-19) içerikli sözlerin seslendirilmesiyle oluşturulan uyarlamadır. Bununla birlikte, Covid-19 sürecinde, herhangi bir enstrüman çalabilen ya da sadece şarkı söylemeyi tercih eden bireyler çevrimiçi konser faaliyetlerinde bulunmuş ve ünlü sanatçılar da eşlik etmeye başlayınca Instagram ve Youtube çevrimiçi konserlerin gerçekleştirilmeye başlandığı bir platform haline gelmeye başlamıştır (Kaya, 2020: 199). Öte yandan; bir çalgı çalmayı öğrenmekten müziğin teorisine odaklanmaya ya da bir müziği dinleyip hayallere dalmaya dek, müzik bolca zaman gerektirmektedir. Pandemi sürecinde milyonlarca kişi sahip oldukları boş zamanda müzikle pandemi öncesi dönemde olduğundan çok daha fazla zaman geçirme olanağı bulmuştur. Bir başka deyişle pandemi sürecinde müzik ve yakın dostu boş zaman mükemmel bir kavuşma fırsatı bulmuştur (Özmenteş, 2021: 305). Müzik yapma/dinleme bu süreçte kişisel zaman ve mekânı dolduran bir eylem olmanın yanında kişilerin birbirleriyle iletişim ve etkileşiminde bir aygıt olarak da anlam kazanmıştır. Bu süreçte balkon ya da pencerelerinden şarkı söyleyen insan görüntüleri sosyal medyada kısa sürede yayılmıştır. Kendilerini beklenmedik bir anda pandeminin getirdiği sorunların içinde bulan bireyler birlikte balkonlardan söyledikleri şarkılarla acılarını paylaşmış ve yalnız olmadıklarını ispatlamaya çalışmışlardır. Müzik de böylelikle kadim görevlerinden birini yine yerine getirme fırsatı bularak çok güçlü bir sanat dalı ve ifade aracı olduğunu hatırlatmıştır. Hatun, Dicle ve Demirci (2020: 542) yaptıkları araştırmaya katılanlar koronavirüs salgınının psikolojik yansımaları ve salgınla başa çıkmanın davranışsal yollarından biri olarak, müzik dinlemek de bana iyi geliyor, ifadesini kullanmışlardır. Yiğitbaş, Özcan ve Elkoca’nın (2020: 126) dört farklı risk grubunda Covid-19 Pandemisi’nde sağlığı koruma, kendini güvende hissetme ve sağlıkta kadercilik açısından fark oluşturan ve etkili

olan değişkenleri belirlemek için yaptıkları araştırmada katılımcıların % 45'i yaşanan bu pandemiyle müzik dinleyerek baş ettiklerini belirtmişlerdir. Dinlenen müzik türü ve duygu kontrolü, değişimi, düzenlemesi ile ilgili çok sayıda çalışma bulunmaktadır (Labbé, Schmidt, Babin ve Pharr, 2007; Bozkurt, Zahal ve Uyan, 2015) ancak Sağer, Özkişi ve Yüceer (2020: 15) lisans düzeyinde öğrenim gören müzik bölümü öğrencileri ile yaptıkları araştırmada pandemi sürecinden önce dinlenen müzik türleri ile pandemi sürecinden sonra dinlenen müzik türleri arasında belirgin bir fark olmadığını ortaya koymuştur. Çin'de başlayan ve tüm dünyayı etkileyen Covid-19 Pandemisi'nin sosyal, siyasal, ekonomik ve psikolojik yansımaları aniden konumlanan yadsınamaz bir gerçeklik olmuştur. Bireylerin hem fiziksel hem de psikolojik sağlığını tehdit eden Covid-19 salgını geri dönüşü olmayan sonuçlar getirmiştir. Hakkındaki bilinmezlikler, henüz kontrol altına alınamaması ve dünyadaki tüm bireylerin potansiyel risk altında olması salgını küresel bir travmaya dönüştürmüştür. Depresyon, kaygı, sağlık endişesi, yalnızlık, sosyal izolasyon ve ekonomik zorluklar ile değişen iş ve çalışma koşulları çalışanlarda ikincil travmalar da yaratmıştır. Çalışanların Covid-19 Pandemisi sürecinde yaşadıkları duygusal durumlar, sosyal izolasyonun yarattığı boş zaman ve bireylerin duygusal farklılıkları müzik dinleme alışkanlıklarını etkileyen önemli etkenlerdir. Bu araştırma Covid-19 Pandemisi'nin çalışan bireylerin müzik dinleme alışkanlıklarını nasıl etkilediğini, ne gibi farklılıkların oluştuğunu, birtakım demografik değişkenler ile ilişkilendirerek ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma Covid-19 Pandemisi'nin Üniversite idari kadrolarında çalışanların müzik dinleme alışkanlıklarına etkisi olup olmadığını ortaya koyacağından ve alan yazına spesifik bir bakış açısı getirmesi bakımından önem taşımaktadır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın genel amacı, Covid-19 Pandemisi'nin bireylerin müzik dinleme alışkanlıklarını nasıl etkilediğini ortaya koymak, çalışanlarda pandeminin yarattığı duygu durumlarının ve artan boş zamanlarının müzik dinleme alışkanlıkları ile ilişkisi belirlenmeye çalışılmıştır. Araştırmanın ikincil amacı demografik özelliklerle müzik dinleme alışkanlıklarının farklılık gösterip göstermediğini ortaya koymaktır. Araştırmada; pandeminin katılımcıların psikolojik durumlarının müzik dinleme alışkanlıklarına yansması değerlendirilecek olması çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Bilimsel araştırmaların hangi türü olursa olsun, araştırma yapmak için veriye ihtiyaç vardır. İhtiyaç duyulan veri araştırmaya konu olan olguları içinde barındıran evrende bulunur. Araştırmanın evreni, araştırma sonuçlarının geçerli olacağı ana kütleyi ifade eder. Evren, araştırmacının incelediği olay veya olguyu en iyi yansıttığını düşündüğü veya hakkında bilgi almak istediği (Miles ve Huberman, 1994: 71) bir kurum olabileceği gibi, bir meslek grubu veya demografik özellikler de olabilir. Bu araştırmanın evrenini bir kamu üniversitesinin farklı birim ve alanlarında çalışan farklı demografik özelliklere sahip idari personel oluşturmaktadır. Bu araştırmada incelenen, hakkında fikir sahibi olmak istenen, aktif olarak araştırılan ve söz konusu evreni temsil ettiği düşünülen örneklem (Kothari, 2004: 72), AKÜ'nün çeşitli birimlerinde görev yapan ve farklı idari kademelerde bulunup ve araştırmaya katılan 188 kişilik idari personel grubudur.

Örnekleme Çerçevesi ve Örnekleme

Araştırmanın geçerliği ve tutarlığını etkilediği ve özellikle nicel yöntem ile tasarlanan bu araştırmanın evrenine ilişkin doğru tahmin ve genellemelerde bulunabilmek, örneklem boyutunun evrenin homojen yapısına uygun olmasını sağlamak, yanlış örnekleme yöntemi seçilmesini önlemek (Grix, 2010: 23) amacıyla örneklem çerçevesi belirlemeye gerek duyulmuştur (Mertens, 2014: 57). Bu amaçla üniversitenin farklı birimlerinde ve farklı demografik özelliklere sahip katılımcılara ulaşılmaya çalışılmıştır. Araştırmanın geçerliği ve tutarlığını etkilediği ve özellikle nicel yöntem ile tasarlanan bu araştırmanın evrenine ilişkin doğru tahmin ve genellemelerde bulunabilmek, örneklem boyutunun evrenin homojen yapısına uygun olmasını sağlamak, yanlış örnekleme yöntemi seçilmesini önlemek (Grix, 2010: 23) amacıyla örneklem çerçevesi belirlemeye gerek duyulmuştur. Bu amaçla üniversitenin farklı birimlerinde görev yapan ve farklı demografik özelliklere sahip katılımcılara ulaşılmaya çalışılmıştır.

Örnekleme çerçevesi belirlendikten sonra evrenin parametrelerini en iyi şekilde temsil eden öğelerin seçilmesi (Neuman ve Robson, 2014: 36) amacıyla örnekleme işlemine geçilmiş ve nicel araştırmalarda sıklıkla kullanılan *olasılıklı (amaçsız) örnekleme yönteminin* kullanılmasına karar verilmiştir. Olasılıklı örnekleme temel olarak olasılık kuramına dayanır (Lewis, 2015: 474) ve söz konusu kurama göre evrendeki her öğe eşit seçilme şansına sahiptir. Bütün bu gerekçelerle olasılıklı örnekleme yönteminin bu araştırmanın temel amacına ve problemin açıklığa kavuşturulmasına uygun bir örnekleme tekniği olduğuna karar verilmiştir. Bu araştırmada evrendeki öğelerin her olası birleşiminin, örneklem içinde eşit ihtimalle yer edebilme (Kerlinger ve Lee, 1999) olasılığının yüksek olması nedeniyle, olasılıklı örnekleme tekniklerinden *basit tesadüfi örnekleme* tercih edilmiştir.

Araştırma Verilerinin Toplanması ve Analiz

Araştırmada literatür bilgileri tarama yöntemi ile elde edilmiş olup, Covid-19 Pandemisi ile bireylerin müzik dinleme alışkanlıklarında ne gibi farklılıklar oluştuğuna dair veri toplamak için araştırmacı tarafından hazırlanan anket kullanılmıştır. Creswell (2019)'e göre tarama araştırma desenleri, araştırmacıların bir evrenin tutumlarını, görüşlerini, davranışlarını veya özelliklerini açıklamak için bir örneklem grubuna veya evrenin bütünü üzerine tarama uygulaması yaparak bilgi topladığı nicel araştırma desendir. Bu işlemde, anket veya görüşmelerden yararlanılarak nicel ve nümerik olarak veri toplanır. Tarama araştırmaları, kati açıklamalardan ziyade verilerin eğilimlerini tanımlar. Bursal'e göre (2017:156), araştırmacı örneklemeden elde edilen evren hakkında çıkarsamalarda bulunur.

Araştırmada kullanılan anket Covid-19 *Pandemisi ve Müzik Dinleme Alışkanlıkları İlişkisi Anketi*'dir ve katılımcılara ait pandemi öncesi ve pandemi süreci müzik alışkanlıklarını belirlemeye yönelik 20 soru yöneltilmiştir. Bununla birlikte ankette demografik bilgilere yönelik sorular da bulunmaktadır. Ankette, tek seçeneğin işaretlenebileceği soruların yanında fazla seçeneğin işaretlenebileceği şekilde çok yanıtı sorular da yer almaktadır. Anket Google Formlar yoluyla oluşturulmuş olup, anket formu 852 AKÜ İdari Personeline¹ e-posta ve sosyal medya araçlarıyla ulaştırılmıştır. Ankete toplam 188 gönüllü katılım sağlanmıştır.

¹ İdari personel sayısına Afyon Kocatepe Üniversitesi resmi web sitesinden ulaşılmıştır. Bkz: <https://bys.aku.edu.tr/> Erişim tarihi 04.01.2022

Bu araştırmada elde edilen veri analizinde SPSS 22 programı kullanılmıştır. Anket maddelerinde frekans ve yüzde analizi, anket maddelerinin katılımcı yaşı ile ilişkisinde ise *ki-kare analiz yöntemi* kullanılmıştır. Bu analiz yöntemi en az iki kategorili iki farklı değişkene ilişkin oranların karşılaştırılmasında kullanılan ve parametrik olmayan bir yöntemdir. Yapılan istatistiksel karşılaştırmalar 0.05 anlamlılık düzeyinde test edilmiştir.

Araştırma Modeli

Tarama modeli, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu olduğu şekilde betimlemeyi amaçlayan bir araştırma yaklaşımıdır (Karasar, 2009). Araştırmada çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacıyla, onun tümü ya da söz konusu evrenden alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemelerinden *genel tarama modellerinden* biri olan *kesitsel tarama modeli* kullanılmıştır. Araştırmada idari personelin Covid-19 Pandemisi ve Müzik Dinleme Alışkanlıkları İlişkisini ve katılımcıların pandemi öncesinde ve pandemi sürecinde müzik dinleme alışkanlıklarını belirlemeye yönelik 20 soruluk bir anket kullanılmıştır.

Etik İzin

Bu çalışmanın yapılabilmesi için Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu'ndan 16.04.2021 tarih ve 2021/172 sayısı ile Etik Kurul izni alınmıştır.

BULGULAR

Demografik Bulgular

Tablo 1 araştırmaya katılan katılımcıların demografik özelliklerine göre frekans ve yüzde dağılımlarını göstermektedir. Katılımcıların %56'sı erkek, %44'ü ise kadındır. Yaşlara göre dağılım incelendiğinde katılımcıların %30'u 34-41 yaş aralığında ve en yüksek orana sahip iken, %4'ü ise 58-68 yaş aralığında ve en düşük orana sahip olduğu görülmektedir. Katılımcıların çoğunluğu (%71) evlidir. Eğitim düzeylerine göre ise katılımcıların %46'sının lisans eğitim düzeyinde ve en yüksek orana sahip iken, %1'inin ise ilkokul eğitim düzeyinde ve en düşük orana sahip olduğu görülmektedir. Kadro unvanlarına göre katılımcıların %28'i memur ve en yüksek orana sahip iken, %4'ünün sırasıyla daire başkanı, fakülte sekreteri ve şube müdürü olup en düşük orana sahip olduğu görülmektedir. Son olarak aylık gelire göre katılımcıların %24'ü 4001-5000 TL gelire sahip ve en yüksek orana sahip iken, %6'sının 8001 TL ve üzeri gelire sahip olup en düşük orana sahip olduğu görülmektedir.

Tablo 1. Demografik Değişkenlere İlişkin Frekans ve Yüzde Tablosu

Değişkenler	Grup	f	%
Cinsiyet	Erkek	105	56
	Kadın	83	44
Yaş	18 - 25	15	8
	26 - 33	39	21
	34 - 41	57	30
	42 - 49	39	21
	50 - 57	30	16
	58 - 65	8	4
Medeni Durum	Bekâr	55	29
	Evli	133	71
Eğitim Düzeyi	İlkokul	2	1
	Ortaokul	9	5
	Lise	27	14
	Ön lisans	31	17
	Lisans	87	46
	Lisansüstü	32	17
Kadro Unvan	Bilgisayar işletmeni	18	10
	Daire başkanı	7	4
	Fakülte / Yüksekokul / MYO sekreteri	8	4
	Memur	52	28
	Sekreter	19	10
	Şef	11	6
	Şube müdürü	8	4
	Teknisyen	14	7
	Yardımcı hizmetli	12	6
	Diğer	39	21
Aylık Gelir	2,000 - 3,000	14	7
	3,001 - 4,000	38	20
	4,001 - 5,000	45	24
	5,001 - 6,000	39	21
	6,001 - 7,000	19	10
	7,001 - 8,000	21	11
	8,001 ve üzeri	12	6
Toplam		188	100

Anket Boyutlarına İlişkin İstatistiksel Sonuçlar

Bireysel müzik yetkinliğine ilişkin sorular (5), tercih edilen yeni müzik platformlarına ilişkin sorular (3), müzik dinlenen platform ve ortamına ilişkin sorular (3), pandemi ve müzik dinlemeye ilişkin sorulardan (5) elde edilen bulgular boyutlarına göre tek tek aşağıda gösterilmiştir. Bireysel müzik yetkinliğine ilişkin bulgular Tablo 2'de gösterilmiştir.

Tablo 2. Bireysel Müzik Yetkinliği

Maddeler	Evet		Hayır	
	f	%	f	%
Müzik yeteneğiniz olduğunu düşünüyor musunuz?	70	37	118	63
Pandemi öncesinde müzik eğitimi aldınız mı?	30	16	158	84
Bir müzik aleti çalıyor musunuz?	35	19	153	81
Pandemi sürecinde herhangi bir müzik aleti çalmayı öğrenmek istediniz mi?	61	32	127	68
Ailenizde bir müzik aleti çalan var mı?	67	36	121	64

Katılımcıların bireysel müzik yetkinliği ile ilgili sorulan sorulara verdikleri yanıtlara göre dağılımı incelendiğinde katılımcıların %63'ü müzik yeteneği olduğunu düşünmemekte, %37'i ise müzik yeteneği olduğunu düşünmektedir. Katılımcıların %84'ü pandemi öncesinde müzik eğitimi almadıklarını, %16'sı ise aldıklarını belirtmiştir. Katılımcıların %81'i bir müzik aleti çalamazken sadece %19'u çalabilmektedir. Pandemi sürecinde ise katılımcıların %32'si bir müzik aleti çalmayı öğrenmeyi istemişken, %68'i ise böyle bir istekleri olmadığını belirtmiştir. Son olarak katılımcıların %64'ünün ailesinde bir müzik aleti çalan bulunmazken, %36'sında ise müzik aleti çalan birey vardır.

Tablo 3. Tercih Edilen Yeni Müzik Platformları

Maddeler	Evet		Hayır	
	f	%	f	%
Pandemi öncesinde iTunes, Spotify, YouTube Music gibi dijital müzik dinleme platformlarında üyeliğiniz var mıydı?	67	36	121	64
Pandemi sürecinde iTunes, Spotify, YouTube Music gibi dijital müzik dinleme platformlarına üye oldunuz mu?	74	39	114	61
Pandemi sürecinde yeni müzik türlerine yöneldiniz mi?	47	25	141	75

Tercih edilen yeni müzik platformları ile ilgili sorulan maddelere göre dağılım incelendiğinde ise katılımcıların %64'ü Pandemi öncesinde dijital müzik dinleme platformlarına üyelikleri bulunmadığını, %36'sı ise üyeliklerinin bulunduğunu belirtmiştir. Katılımcıların %61'i Pandemi sürecinde dijital müzik dinleme platformlarına üyelikleri bulunmadığını, %39'u ise üyeliklerinin bulunduğunu belirtmiştir. Pandemi sürecinde Pandemi öncesine göre bu dijital platformlara olan üyeliklerde %3'lük bir artış olduğu sonucu elde edilmiştir. Son olarak katılımcıların %75'i Pandemi sürecinde yeni müzik türlerine yönelmediklerini belirtmişken, %25'i ise yöneldiklerini belirtmiştir.

Tablo 4. Müzik Dinlenen Platform ve Ortam

Maddeler	Grup	f	%
Müzik Dinlenen Platform	Dijital	122	65
	Radyo	51	27
	Televizyon	15	8
Müzik dinlenen ortam	Ailemle birlikte	16	9
	Arkadaşlarımla birlikte	3	2
	Fark etmez	75	40
	Tanımadığım insanlarla birlikte	3	2
	Tek başıma	91	48
Müziği hangi ses düzeyinde dinlemekten hoşlanırsınız?	Kısık	33	18
	Orta	117	62
	Yüksek	38	20
Toplam		188	100

Müzik dinlenen platforma göre dağılım incelendiğinde ise katılımcıların %65'i dijital, %27'si radyo ve %8'i televizyon ile müzik dinlemektedir. Katılımcıların %48'i tek başına müzik dinlemekte, %40'ı kendileri için ortamın fark etmediğini belirtirken %13'ü ise aile, arkadaş ya da tanımadıkları insanlarla birlikte müzik dinlediklerini belirtmiştir. Katılımcıların %62'si orta ses düzeyinde müzik dinlemektedir.

Tablo 5. *Pandemi ve Müzik Dinlemeye Göre Dağılım*

Maddeler	Grup	f	%
Günlük Dinleme Süresi	1 -2 saat arası	94	50
	2 - 3 saat arası	30	16
	3 - 4 saat arası	31	17
	4 - 5 saat arası	12	6
	5 - 6 saat arası	11	6
	6 saat ve üzeri	10	5
Pandemi Süresince Müzik Dinleme Süresi	Evet, arttı	80	43
	Evet, azaldı	22	11
	Hayır, bir değişiklik olmadı	86	46
Sevdiğiniz müzik türü size genel olarak ne ifade ediyor?	Endişe, gerilim	3	2
	Neşe, sevinç	54	29
	Öfke, hüznün	6	3
	Rahatlık, huzur	98	52
	Sosyal bir durum (aşk, ayrılık vb)	27	14
	Pandemi sürecinde en çok hangi müzik türünü dinlediniz?	Arabesk Müzik	22
Caz Müzik		6	3
Diğer		18	10
Halk Müziği		41	22
Klasik Müzik		8	4
Pop Müzik		51	27
Rock Müzik		11	6
Bu müzik türü size genel olarak ne ifade ediyor, yazar mısınız?	Sanat Müziği	31	17
	Endişe, gerilim	2	1
	Neşe, sevinç	56	30
	Öfke, hüznün	8	4
	Rahatlık, huzur	94	50
	Sosyal bir durum (aşk, ayrılık vb)	28	15
Toplam		188	100

Günlük müzik dinleme durumuna göre dağılım incelendiğinde katılımcıların %50'sinin günde 1-2 saat arası müzik dinlediği ve en yüksek orana sahip grup olduğu, %5'inin ise 6 saat ve üzeri müzik dinlediği ve en az orana sahip grup olduğu anlaşılmıştır. Katılımcıların %46'sında Pandemi süresince müzik dinleme süresinde bir değişiklik olmadığı, %43'ünde ise müzik dinleme süresinde artış olduğu ve %11'inde müzik dinleme süresinde azalış olduğu anlaşılmıştır. Katılımcıların sevdikleri müzik türlerine göre duygu durum dağılımları incelendiğinde %52'sinin rahat ve huzurlu, %29'unun neşeli ve sevinçli iken sadece %5'inin endişeli ya da hüznü olduğu anlaşılmıştır. En çok dinlenen üç müzik türü verisi pop müzik (%27), halk müziği (%22) ve sanat müziği (%17) olarak elde edilmiştir. En çok dinlenen müzik türüne göre katılımcıların %50'si bu müzik türünün rahatlık, huzur ifade ettiğini; %30'u neşe, sevinç ifade ettiğini % ve %15'i ise sosyal bir durumu (aşk, ayrılık) ifade ettiğini belirtmişlerdir.

Son olarak müzik dinlenen platform, günlük müzik dinleme süresi, pandemi süresince müzik dinleme miktarı ve en fazla dinlenen müzik türünün yaş ile ilişkisi istatistiksel olarak incelenmiş ve tablo 6'da gösterilmiştir. Tüm yaş kategorilerinde veri sayısı yeterli büyüklükte olmadığı için (n>10) yaş kategorileri 3 grupta birleştirilmiştir. Aynı şekilde en fazla dinlenen müzik türleri ise en çok frekansa sahip olan 3 kategori ayrı ayrı ele alınmış, diğer kategoriler ise birleştirilmiştir.

Tablo 6. Yaş ile Müzik Maddeleri Arasında Ki-Kare Tablosu

Değişken	Grup	18-33 Yaş		34-49 Yaş		50-65 Yaş		χ^2	p
		f	%	f	%	f	%		
Müzik Dinlenen Platform	Dijital	38	20	61	32	23	12	1,484	0,829
	Radyo	13	7	26	14	12	6		
	Televizyon	3	2	9	5	3	2		
Günlük Müzik Dinleme Süresi	1 -2 saat	18	10	59	31	17	9	22,205	0,014*
	2 - 3 saat	10	5	15	8	5	3		
	3 - 4 saat	11	6	14	7	6	3		
	4 - 5 saat	3	2	5	3	4	2		
	5 - 6 saat	5	3	2	1	4	2		
	6 saat ve üzeri	7	4	1	1	2	1		
Pandemi Süresince Müzik Dinleme Süresi	Evet, arttı	27	14	38	20	15	8	2,972	0,593
	Evet, azaldı	7	4	12	6	3	2		
	Hayır	20	11	46	25	20	11		
Pandemi Süresince En Fazla Dinlenen Müzik Türü	Pop Müzik	20	11	28	15	3	2	25,893	,000*
	Halk Müziği	7	4	25	13	9	5		
	Sanat Müziği	3	2	14	7	14	7		
	Diğer	24	13	29	15	12	6		

Yaş grubu ile günlük müzik dinleme süresi arasında istatistiksel olarak anlamlı ilişki elde edilmiştir ($\chi^2_{(4)}=22.205$, $p<.05$). Yaş arttıkça genel olarak tüm yaş kategorilerinde müzik dinleme yüzdesi de azalmaktadır. 1-2 saat aralıkta müzik dinleyen 34-49 yaş aralığındaki katılımcıların oranı diğer yaş grubundakilere göre daha yüksektir. 2 saat ve üzerindeki katılımcıların tüm yaş gruplarındaki oranları benzer olarak elde edilmiştir. Yaş ile pandemi süresince en çok dinlenen müzik türleri arasında istatistiksel olarak anlamlı ilişki elde edilmiştir ($\chi^2_{(4)}=25.893$, $p<.05$). Buna göre pop müzik dinleyenler için 18-33 ile 34-49 yaş grubundaki katılımcıların oranı 50 yaş ve üzerindekiyle göre daha yüksek iken, 18-33 ile 34-49 yaş aralıklarındaki katılımcıların pop müzik dinleme oranları benzerdir. Halk müziği için 34-49 yaş grubundaki katılımcıların oranı diğer yaş grubundakilere göre daha yüksek olup sanat müziğinde ise 34 ve üzeri yaş grubundaki katılımcıların 18-33 yaşındaki katılımcılara göre oranı daha yüksektir. Ancak yaş ile müzik dinlenen platform ve pandemi süresince müzik dinleme süresi arasında ilişki anlamlı değildir ($p>.05$).

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bir çalgı çalmayı öğrenmekten müziğin teorisine odaklanmaya ya da bir müziği dinleyip hayallere dalmaya dek, müzik bolca zaman ayırmayı gerektirmektedir. Pandemiye yaşanan kapanma sürecinde milyonlarca kişi sahip oldukları boş zamanda müzikle pandemi öncesine göre çok daha fazla zaman geçirme olanağı bulmuştur. Bir başka deyişle pandemideki kapanma sürecinde müzik ve boş zaman mükemmel bir kavuşma fırsatı bulmuştur (Özmenteş, 2021: 305). Bu nedenle çalışmanın amacı Covid-19 Pandemisi'nin çalışan bireylerin müzik dinleme alışkanlıklarını nasıl etkilediğini, ne gibi farklılıkların oluştuğu bir takım demografik değişkenler ile ilişkilendirilerek ortaya koymak olarak belirlenmiştir. Bu kapsamda elde edilen sonuçlar aşağıda yer almaktadır.

Katılımcıların bireysel müzik yetkinliği ile ilgili olarak elde edilen sonuçlara göre pandemi öncesi bir müzik aleti çalmayı öğrenmeyen AKÜ idari personelinin %32'si pandemi nedeniyle yaşanan kapanma sürecinde bir müzik aleti çalmayı öğrenmek istemiştir. Pandemi öncesinde katılımcıların %36'sı dijital müzik dinleme platformlarına üye iken pandemi sürecinde pandemi öncesine göre bu dijital platformlara olan üyeliklerde %3'lük bir artış olmuştur. Alınan tedbirler doğrultusunda sokağa çıkma yasaklarının yaşanması ve gündelik yaşamın eve

sırdırılması ile birlikte bireyler yaşamlarını yeniden şekillendirmeye başlamıştır. Gündelik yaşamın yeniden şekil almasına sanal ortamların katkısı büyük olduğundan, bu durum beklenen bir durumdur. Normalleşme sürecinin yaşanmaya başlamasıyla birlikte birçok yaşam alanının ve faaliyetlerinin de eski formatına dönmeyeceği ve *yeni normal* adı altında yeniden yapılacağı öngörüsüyle sosyal faaliyetlerde yaşanan bu dönüşümün pandemi sonrasında da sürekliliğini devam ettireceği söylenebilir.

Covid-19 Pandemisi'nin yadsınamaz sosyal, siyasal, ekonomik ve psikolojik yansımaları nedeniyle katılımcılarının %25'i bu süreçte yeni müzik türlerine yönelmiştir. Hatun ve diğerleri (2020: 542) yaptıkları araştırma katılımcıları salgının psikolojik yansımaları ve salgınla başa çıkmanın davranışsal yollarından biri olarak, müzik dinlemenin kendilerine iyi geldiğini ifade etmişlerdir. Yiğitbaş ve diğerlerinin (2020: 126) yaptıkları araştırmada da katılımcıların %45'i yaşanan pandemiyle müzik dinleyerek baş ettiklerini belirtmişlerdir. Söz konusu araştırmaların bulguları bu çalışmanın bulguları ile birlikte yorumlandığında katılımcılara iyi gelen müzik türünde ¼ oranında bir değişiklik olduğu ifade edilebilir. Covid-19 pandemisi sürecinde 'Hayat eve sığar', 'Evde kal' gibi slogan ve çağrılarla eve kapanan bireylerde travma sonrası beklenen psikolojik tepkilerin tamamı adım adım gözlenmiştir (Zeybek, 2020: 305). Yapılan araştırmalar Covid-19 salgını sırasında izolasyon amacıyla yapılan çağrılar psikolojik olarak olumsuz sonuçları olduğunu desteklemiştir (Zeybek, 2020: 310). Katılımcılara iyi gelen müzik türündeki değişiklik oranının yüksekliğinin, bireylerin sosyal ve fiziksel izolasyonun ön planda olduğu bir sürece girmesinden psikolojik olarak da etkilendiğinin bir kanıtı olduğu söylenebilir.

Katılımcıların %65'i dijital platformda müzik dinlerken, %27'si radyo ve %8'i televizyon ile müzik dinlemektedir. Katılımcıların %48'i tek başına müzik dinlerken, katılımcıların %62'si müziği orta ses düzeyinde dinlemektedir. Günlük müzik dinleme durumuna göre dağılım incelendiğinde katılımcıların %50'sinin günde 1-2 saat arası müzik dinlediği belirlenmiştir. 6 saat ve üzeri müzik dinleyen katılımcı oranı %5'tir. Pandemi sürecinde katılımcıların %46'sında müzik dinleme süresinde bir değişiklik olmadığı bulgusundan yola çıkılarak %54'ünün müzik dinleme sürelerinde azalma ya da artma yönünde bir değişiklik olduğu söylenebilir. Pandemi sürecinde katılımcıların %43'ünün müzik dinleme süresinde artış olurken ve %11'inde azalış olmuştur. Katılımcıların %52'si sevdikleri müzik türlerine göre duygularını rahat ve huzurlu olarak belirtmiştir. Son olarak müzik dinlenen platform, günlük müzik dinleme süresi, Pandemi süresince müzik dinleme miktarı ve en fazla dinlenen müzik türünün yaş ile ilişkisi istatistiksel olarak incelenmiş ve yaş ile günlük müzik dinleme süresi arasında istatistiksel olarak anlamlı ilişki elde edilmiştir. Yaş arttıkça genel olarak tüm yaş kategorilerinde müzik dinleme yüzdesi azalmaktadır. 1-2 saat arası müzik dinleyen 34-49 yaş aralığındaki katılımcıların oranı diğer yaş grubundakilere göre daha yüksektir.

Dinlenen müzik türü ve duygu kontrolü, değişimi, düzenlemesi ile ilgili çok sayıda çalışma bulunmaktadır (Labbé ve diğerleri., 2007; Bozkurt ve diğerleri, 2015). Dinlenen müziklerin genellikle duyguları etkilediği ve düzenlediği bilinmektedir (Bozkurt ve diğerleri, 2015). Bireyler bilinçli ya da bilinçsiz olarak müziği duygularını ve ruhsal durumlarını oluşturmak, değiştirmek, sürdürmek ya da geliştirmek için kullanmaktadır. Ancak Sağer ve diğerleri (2020: 15) lisans düzeyinde öğrenim gören müzik bölümü öğrencileri ile yaptıkları araştırmada pandemi sürecinden önce dinlenen müzik türleri ile pandemi sürecinden sonra dinlenen müzik türleri arasında belirgin bir fark olmadığını ortaya koymuştur. Ancak bu çalışma sonucunda yaş ile pandemi süresince en çok dinlenen müzik türleri arasında istatistiksel olarak anlamlı ilişki bulunduğu anlaşılmaktadır. Buna göre pop müzik dinleyen 18-33 ile 34-49 yaş gruplarındaki katılımcıların oranı 50-65 yaş grubu katılımcılara göre daha yüksektir. Halk

müziği için 34-49 yaş grubundaki katılımcıların oranı diğer yaş grubundakilere göre daha yüksektir. Sanat müziğinde ise 18-33 yaş aralığındaki katılımcıların oranı, diğer yaş grubundakilere göre daha düşüktür. Bununla beraber yaş ile müzik dinlenen platform ve pandemi süresince müzik dinleme süresi arasında anlamlı bir ilişki bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Bag, M. ve Sade, G. (2020, Mayıs 04). Dünyada covid-19: İlk 4 ayında neler yaşandı? Salgının seyri ne durumda? Euronews, Erişim adresi <https://tr.euronews.com/2020/05/04/>
- Bıyık, T. (2020). Covid-19 salgını döneminde duyguları ifade etme aracı olarak mûsiki, Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 7(14), 262-283.
- Bozkurt, S. S., Zahal, O. ve Uyan, Z. D. T. (2015). Ortaokul öğrencilerinin duygu durumlarına göre dinledikleri müzik türlerinin incelenmesi. The Journal of Academic Social Science Studies, (39), 541-567.
- Bozkurt, Y., Zeybek, Z. ve Aşkın, R. (2020). Covid-19 pandemisi: psikolojik etkileri ve terapötik müdahaleler. İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Bahar (Covid19-Özel Ek) , 304-318. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/iticusbe/issue/55168/753233>.
- Bursal, M. (2017). Nicel yöntemler- 8.Bölüm, Creswell, J.W. (2017), Demir, S.B. (Çeviri Ed.) Araştırma deseni-nitel, nicel ve karma yöntem yaklaşımları. Ankara: Eğiten Kitap.
- Creswell, J. W. (2019). Eğitim araştırmaları, nicel ve nitel araştırmanın planlanması, yürütülmesi ve değerlendirilmesi. İstanbul: Edam Yayın.
- Çakmak, S. (2020). An evaluation on music listening and performance practices in the Pandemic period (during the Covid-19 outbreak). Kültür Evreni Universe Culture-Мир Культуры, 90-123.
- Deniz, A. K. (2020). Covid-19 salgını sürecinde dijitalleşen eğlence anlayışı: Çevrimiçi konserler. Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4(2), 191-206.
- Evrensel Kovid-19 (2020). Erişim adresi <https://www.evrensel.net/koronavirus/>
- Grix, J. (2010). The foundations of research. London: Palgrave Macmillan.
- Hatun, O., Dicle, A. N. ve Demirci, İ. (2020). Koronavirüs salgınının psikolojik yansımaları ve salgınla başa çıkma. Electronic Turkish Studies,15(4), 531-554.
- Holt-Lunstad, J. (2017). The potential public health relevance of social isolation and loneliness: Prevalence, epidemiology, and risk factors. Public Policy& Aging Report, 27(4), 127-130.
- Karasar, N. (2009). Bilimsel araştırma yöntemleri. Ankara: Nobel Yayınları.
- Kaya, D. A. (2020). Covid-19 salgını sürecinde dijitalleşen eğlence anlayışı: Çevrimiçi konserler. Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4 (2), 191-206.
- Kerlinger, F. N. ve Lee, H. B. (1999). Foundations of behavioral research. New York: Harcourt College Publishers.
- Kothari, C. R. (2004). Research methodology: Methods and techniques. New Delhi: New Age International.

- Kuyucu, M. (2020). Türk müzik endüstrisinde Covid-19 pandemi döneminde üretilen korona temalı müzik eserlerinin psikolojik analizi. III. International Conference On Covid-19 Studies, Erişim adresi https://www.researchgate.net/publication/348015261_Turk_Muzik_Endustrisinde_Covid-19_Pandemi_Doneminde_Uretilen_Korona_Temali_Muzik_Eserlerinin_Psikolojik_Analizi
- Labbé, E., Schmidt, N., Babin, J. ve Pharr, M. (2007). Coping with stress: the effectiveness of different types of music. *Applied Psychophysiology And Biofeedback*, 32(3-4), 163–168.
- Lewis, S. (2015). Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches. *Health Promotion Practice*, 16(4), 473-475.
- Mertens, D. M. (2014). *Research and evaluation in education and psychology: integrating diversity with quantitative, qualitative, and mixed methods*. New York: Sage.
- Miles, M. B. ve Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook*. New York: Sage.
- Neuman, W. L. ve Robson, K. (2014). *Basics of social research*. Toronto: Pearson Canada.
- Özmenteş, G. (2021) Covid-19 ve müzik: Wind of change? Erişim adresi https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:foms4DtAdeOJ:scholar.google.com/+covid+19+ve+m%C3%BCzik&hl=tr&lr=lang_tr&as_sdt=0,5
- Sağır, T., Özkişi, Z. ve Yüceer, E. (2020). Covid-19 pandemi sürecinin müzik dinleme ve icra pratiklerine etkileri: Yıldız Teknik Üniversitesi lisans öğrencileri örneği. *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*. (4), 1-17. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/umssd/issue/59296/826820>
- Wu, P., Fang, Y., Guan, Z., Fan, B., Kong, J., Yao, Z. ve Hoven, C. W. (2009). The psychological impact of the SARS epidemic on hospital employees in China: exposure, risk perception, and altruistic acceptance of risk. *The Canadian Journal of Psychiatry*, 54(5), 302-311.
- Yiğitbaş, Ç., Özcan, H. ve Elkoca, A. (2020). Riskli gruplarda Covid-19 salgını ve sağlıkta kadercilik davranışı: Türkiye'den bir örnek, *Online International Conference of Covid-19 (CONCOVID), Proceeding Book - Health Sciences*, İstanbul, 95-103.
- Zeybek, Z., Bozkurt, Y. ve Aşkın, R. (2020). Covid-19 pandemisi: Psikolojik etkileri ve terapötik müdahaleler. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Bahar (Covid-19 Özel Ek), 304-318. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iticusbe/issue/55168/753233>
- Ziv, N. ve Hollander-Shabtai, R. (2021). Music and COVID-19: Changes in uses and emotional reaction to music under stay-at-home restrictions. *Psychology of Music*. Erişim adresi <https://doi.org/10.1177/03057356211003326>

TÜKETİCİ KAPİTALİZM BAĞLAMINDA VAPORWAVE'İN STİL UNSURLARININ ÇÖZÜMLEMESİ

Analysis Of Vaporwave's Style Elements In The Context Of Consumer Capitalism

Bahadırhan KOÇER*

ÖZ

Müzik teknolojisinin gelişmesi ve müzik prodüksiyonu için gereken donanımın erişilebilir ve taşınabilir hale gelmesi sonucunda “yatak odası prodüktörleri”, müzik üretiminde önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Bu gelişmeler, en özel alanlarında içe dönük şekilde müzik üreten prodüktörleri yaratırken, aynı zamanda elektronik müzik estetiğinde bireyciliğin etkilerinin gözlenmesini sağlamıştır. Erişilebilir donanımları ve yazılımları var eden endüstri, elektronik müzik prodüksiyonunda olduğu gibi, görsel tasarım sahasında da bireysel üretimi arttırmıştır. Yine bu iki sahada, bahsi geçen bireyselliğin bir sonucu olarak belirli müzik alt türleri gelişmiştir. Bu alt türlerden biri *vaporwave*'dir. Aynı zamanda bir görsel sanat akımı da olan *vaporwave*, 1970'lerden 1990'lara dek gözlenmiş olan tüketim çılgınlığını, parlak neon renkleri, neşeli reklam filmlerini ve dönemin müziğini vurgular ve över. Bu övgüyü yaparken, aslında bir tür tüketici kapitalizm eleştirisi gerçekleştirmektedir. Dijital ortamda doğmuş olan *vaporwave*, günümüz teknolojisini dışlar, yüksek çözünürlüğü reddeder ve kendince zamanı durdurarak dünyayı geçmişin gözünden görmeyi tercih eder. *Vaporwave*, bu ironik eleştirelliği dolayısıyla diğer retro akımlardan ayrılır. *Vaporwave* türünün, müzik ve görsel tasarım sahasında gözlenen estetik unsurları, bu akımın alt-metnine ve kültürel zeminine dair ipuçları taşımaktadır. Bu çalışmada, karşılaştırmalı bir yöntemle, müzik ve görsel tasarım alanlarında *vaporwave* türünün estetiğinin oluşmasını sağlayan stil unsurları tespit edilmiş ve bu unsurlardan hareketle, *vaporwave* türünün tüketici kapitalizmle bağlantısı çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Elektronik Müzik, *Vaporwave*, Retro, Estetik, Tüketici Kapitalizm

ABSTRACT

“Bedroom producers” have started to play an important role in music production as a result of the development of music technology and the hardware required for music production becoming accessible and portable. While these developments created producers who produce music introvertedly in their most private spaces, they also enabled the effects of individualism to be observed in electronic music aesthetics. The industry, which created accessible hardware and software, has increased individual production in the field of visual design as well as in electronic music production. In these two fields, several subgenres have emerged as a result of this individuality. One of these subgenres, *vaporwave*, emphasizes and praises the consumption practices observed from the '70s to the '90s. In doing so, *vaporwave* is actually engaging in a form of consumer critique of capitalism. *Vaporwave* excludes today's technology, rejects high resolution and prefers to remain frozen in time and see the world through the eyes of the past. *Vaporwave* differs from other retro movements due to its ironic criticism. The aesthetic elements of the *vaporwave* genre, observed in the field of music and visual design, carry clues to the subtext and cultural basis of this movement. In this study conducted using a comparative method, the stylistic elements that provide the aesthetics of the *vaporwave* genre in the fields of music and visual design have been determined. The relation of the *vaporwave* genre with consumer capitalism has been analyzed based on these elements.

Keywords: Electronic Music, Vaporwave, Retro, Aesthetic, Consumer Capitalism

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 18.03.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 22.03.2022

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, bahadirhan.kocer@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-5800-2541

EXTENDED ABSTRACT

“Bedroom producers” have started to play a crucial role in music production as a result of the development of accessible and portable technology. While the development created producers who produce music introvertedly in their most private spaces, they also enabled the effects of individualism to be observed in electronic music aesthetics. The industry, which created accessible hardware and software, has increased individual products in the field of visual design as well as in electronic music production. That is to say that, as a result of new technological devices, many individuals who can be creative without leaving their comfort zones find the opportunity to be included in the artistic production chain more easily than before. This opportunity enabled individual art movements to take shape in terms of style, context, politics, and relationality. Although the nature of mentioned formation is still being discussed, it is possible to assert that it has attained an eccentric nature by integrating with the free expression *potentia* of individuality. It is pretty clear that the contents produced in the context of image and audio have recently become fundamental to internet media regardless of artsiness. At one point or another, it seems to be a reasonably consistent approach to look at these two production phenomena as research areas to analyze the new characteristics of the media. From this point of view, one can get the impression with relative ease that a large quantity of internet-based sub-genres has emerged due to this individuality in these two fields. One of these sub-genres, vaporwave, has been characterized by its distinctly retro nature, thanks to individuals keen on nostalgic allusions. Vaporwave emphasizes and praises the consumption practices observed from the early ‘70s to the ‘90s. It is quite possible that the aesthetics created with this tendency can be encountered in other music genres that have emerged in the context of the internet. However, what separates vaporwave from the other Retro-based genres is its sample-based and stretched feel.

More to the point, vaporwave differs from other retro genres due to its ironic criticism. Vaporwave extracts certain style elements from the media context of the past and incorporates them into its “aesthetic arsenal”. In doing so, it may be perceived as discreetly engaging in a form of consumer critique of capitalism *prima facie*. On another note, vaporwave excludes today's technology, rejects the high resolution, and prefers to remain frozen in time and see the world through the eyes of the past. The aesthetic elements of the vaporwave genre, observed in the field of music and visual design, carry clues to the sub-text and cultural basis of this movement.

In this study which was conducted by a slightly customized comparative method, the stylistic elements providing the aesthetics of vaporwave genre in the fields of music and visual design have been determined. The determination process was carried out by compiling and interpreting data with different qualities and fruitful inference potentials from the internet context, where vaporwave was born. So, vaporwave has been examined not only in terms of impression, style, and technique but also in terms of the effects it aroused on the relevant audience. Also, the relation of the vaporwave with consumer capitalism has been analyzed based on these elements to provide up-to-date data for the debate that has attracted the attention of several researchers. This research has also been attempted to be designed as a guideline for researchers who are about to enter the field of vaporwave, either directly or indirectly. The novelty of vaporwave as a phenomenon and its existence on the internet makes up-to-date papers crucial for researchers to develop approaches and make analyzes. This research was fed with data from internet platforms where the aesthetics of vaporwave was created, discussed, shared, and even circulated. While doing this, the affection of vaporwave was studied and its relation to the style elements was explored. Although the primary purpose of this research is to examine the conjectural relation between vaporwave and consumer capitalism, other

fruitful results appeared in the research process. This research was carried out as a base for further research about the correlations of vaporwave since no executed research has dealt with this aspect. To summarize, in this study, vaporwave's relationship with other art forms and movements, its political content, and its intrinsically “sloganic nature”, the narrative elements provided by formalism and symbolism were examined and the style elements were analyzed.

1970'lerden bu yana kullanılagelmiş bir terim olarak *retro*, geçmişte gözlenmiş olan materyaller veya tekniklerin günümüzde de kullanılması fikrini ifade etmektedir (Woodham, 2004). Müzikoloji ve sinematografi özelinde *retro*, çoğunlukla geçmiş dönemde kullanılmış olan bir formatın veya tekniğin bilinçli şekilde günümüzde de kullanıldığını anlatan bir kavramdır. Etimolojik çerçevede bu terimin orijini Fransızca'dır ve *retro* terimi, "geriye dönük bakış" anlamına gelen *rétrospectif* kelimesinin kısaltılması sonucunda ortaya çıkmıştır (Nişanyan, 2012). Geniş anlamda herhangi bir unsuru *retro* olarak tanımlamak, o unsurun Sanayi Devrimi sonrasında gözlemlenmiş olduğuna işaret eder (Guffey, 2006). Bu çerçevede düşünüldüğünde, *retro*, modernitenin beraberinde getirdiği felsefi, politik ve toplumsal yapılanmanın yarattığı birtakım stilleri tanımlamaktadır.

Modernitenin bireyci dokusu, müzik ve sinema gibi alanlarda, bireysel üretimlerin dünyaya açılmasını mümkün kılan araçların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin, son dönemlerde, herhangi bir stüdyoya ihtiyaç duymaksızın müzik prodüksiyonu imkânını yaratan teknolojik gelişmeler, "yatak odası prodüktörlerini" yaratmıştır.¹ Yatak odası prodüksiyonu kavramı, kişinin, özel alanında olmanın verdiği rahatlıkla bireyselliğini ön plana alarak müzik üretimi yapabilmesi durumunu anlatmaktadır. "Yatak odası prodüktörleri, MIDI denetleyici tabanlı enstrümanları ve sanal stüdyo teknolojisi gibi erişilebilir dijital teknolojiyi kullanır" (Walzer, 2017). Bahsi geçen teknolojik gelişmelerin ve neyin nasıl yapılacağını anlatan öğretici içeriklerin internet sayesinde kolay ulaşılabilir hale gelmesi, bireylerin, elektronik müziğin alt türleri için çeşitli stil unsurları geliştirmelerini kolaylaştırmıştır. Bireysel stil unsurlarının gelişmesi, birbirinden farklı elektronik müzik alt türlerini doğurmuştur. *Synthwave* gibi geniş kapsamlı elektronik müzik türleri için *retro*, bir temadır. Retro temasından beslenen *synthwave* türü, *vaporwave*, *darksynth*, *dreamwave*, *flashwave*, *sci-fiwave* gibi türlerle ilişki içindedir. Retro temasını işleyen tüm bu alt türler, stil unsurları bakımından küçük farklılıklar taşısa da geçmişi anıştıran taraflarıyla birleşmektedir (Ballam-Cross, 2021). Dolayısıyla *retro*, elektronik müzik için büyük bir kategori halini almaktadır. Bu çalışmanın teknik çözümlemesinde, "retro unsurlara başvurarak anlatı oluşturma" yönüyle göze çarpan bir estetiğe sahip olması açısından, dijital platformlarda dolaşımda olan (Koç, 2017) ve teknik olarak bu incelemeye katkı sağlayacak yapıda olan *vaporwave* estetiği bir zemin olarak kabul edilmiştir.

Vaporwave, dar bakışta elektronik müziğin popüler bir alt türü olsa da görsel tasarım alanında da büyük bir kategoriye ve bir estetik biçimini ifade etmektedir. Günümüzde, hem *vaporwave* müziğe eşlik eden ve onunla bütünleşik biçimde var olan görsel materyale, hem de müzikten ayrı şekilde, salt görsel olarak var olan artistik materyale rastlamak mümkündür. Üretim amaçları yönünden çeşitli kollara ayrılrsa da *vaporwave* müzik ve görsel üretiminde *retro* stil kullanımına başvurulurken aynı alt metnin paylaşıldığı söylenebilir. *Vaporwave* bir internet akımı olarak, ilk önce görsel formatta yaygınlaştığı için (Raphael Nowak, 2018) onu müzikal bağlamda tahlil etmek, görsel inceleme altına alınmayı gerektirmektedir. Bu metin bağlamında, *vaporwave* estetiğini oluşturan ve *retro* yoluyla çağrışım yaratan her unsur, "geçmişte kullanılan medya formatlarının yeniden inşa edilmesi sonucunda elde edilen bir artistik stil unsuru" olarak ele alınacaktır. Bu doğrultuda, hem *retro* stilin, *vaporwave* özelinde dijital müzik ve görsel prodüksiyonuna yansımaları çözümlenecek; hem de *vaporwave* görsel ve *vaporwave* müziğin birbirine atıfta bulunan artistik stil unsurları, video ve müzik prodüksiyonu tekniği yönünden irdelenecektir. Bu çalışmada *vaporwave*'in görsel alanda kullanılan *retro* stil unsurlarıyla, müzik prodüksiyonu alanında kullanılan *retro* stil unsurları karşılaştırılarak, ortak paydada bir çözümleme yürütülecektir.

¹ Orijinal şekliyle "*bedroom producer*", elektronik müzik prodüksiyonu çevresince kabul gören ve sıklıkla kullanılan bir kavramdır. Yatak odası prodüktörleri, kendi imkânlarıyla müzikal fikirler üretirler, bu fikirleri düzenlerler ve sonuçlandırır (Donoghue, 2017). Elektronik dans müziği evreni, yatak odası prodüktörlerinin bireysel üretimleriyle gün geçtikçe daha da zengin hale gelmektedir.

Yöntem

Çalışmada başlıca, Spotify platformu üzerinde oluşturulmuş olan² ve vaporwave parçalarına yer verilen güncel *vaporwave* algoritmik çalma listesindeki ilk 15 parçadan, Youtube'da yayınlanmış olan bağımsız bir çalma listesinden³, *vaporwave* için özelleştirilmiş çeşitli internet forumlarından ve dijital tasarımların sergilendiği sanat platformlarından seçilen materyallerle örneklem yaratılarak, elde edilen materyaller temel yapım teknikleri ve estetik stil unsurları bakımından tahlil edilmiştir. Bu tahlil sonucunda, *vaporwave* türünde yaygın şekilde başvurulan temel stil unsurları keşfedilmiştir. Ardından her iki alanda gözlenen baskın stillerin sanatsal anlatıya katkısı tartışılmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada birincil olarak, karşılaştırma metodu benimsenmiştir. Bu metot sayesinde, *retro* müzik ve *retro* video üretimlerinde kullanılan tekniklerin çağrışımsal bir zemin oluştururken gördüğü işlevler belirgin hale getirilmiştir. Katı ve salt teorik bakışın önerdiği inceleme modellerinin veya geleneksel analiz kalıplarının takip edilmesi yerine, bu çalışmanın inceleme süreci, *vaporwave*'in güncel iç dinamiklerinin göz önünde bulundurulması yoluyla yürütülmüştür.

Bulgular

Vaporwave, ilk dönemlerinde ses sentezleyiciler ve analog efektörler gibi fiziksel donanımlarla gerçek stüdyolarda yaratılan; günümüzdeyse dijital ses işleme yazılımlarının ve bu yazılımlara iliştilererek kullanılan fiziksel donanım emülatörlerinin gelişmesi sayesinde, çoğunlukla dijital ortamda üretilen elektronik müzik türünün bir alt türüdür. Diğer elektronik müzik türlerine kıyasla daha yeni bir alt tür olması sebebiyle, *vaporwave*'in dijital ortamda yazılımsal olarak üretilen bir müzik türü olduğu söylenebilir. *Vaporwave* türünün geçmişi, stilistik kökenleri bakımından *art pop* ve *new age* gibi türlere dayanmaktadır (Jones, 2012). Elektronik müziğin alt türleri üzerine eleştirilerin yapıldığı kimi dergilerde *vaporwave* türünün, benzer karakteristiklere sahip olan *chillwave* türüyle ortak yönler taşıdığı da tartışılmıştır (Schiling, 2015). Bu türler arasındaki ortaklıkların, ritim ve armoni gibi unsurlardan ziyade, elektronik aranjman ve ses tasarımı metodu benzerliklerinden doğduğu düşünülmektedir. Diğer taraftan, bir görsel sanat biçimi olarak da ele alınan *vaporwave*, 2010 yılı sonrasında internet evreninde gözlemlenmeye başlanan bir *internet meme*⁴ olarak da değerlendirilmektedir (Larissa Hjorth, 2017).

Vaporwave akımı, müzikal ve imgesel estetikten beslenerek kent kültürüne entegre olabilen bir moda trendi yaratmış ve belirli politik hareketlerle etkileşime girmiştir. Kimi eleştirmenler tarafından bu etkileşimin çok uzun sürmediği, *vaporwave* akımının, 2010 yılı sonrasında eski popüler gücünü kaybettiği ve yerini yeni estetik akımlara bıraktığı fikri de ileri sürülmüştür (Harper, 2017). Instagram ve Tiktok gibi yeni medya platformlarının yaygınlaşması, görsel estetiği hızlı bir değişime ve dönüşüme uğratmaktadır. Örneğin bahsedilen platformların yayın formatının belirlediği bu yeni estetik, video alanında, “yatay kadrardan dikey kadrara geçiş” gibi sert bir dönüşüme sebep olmuştur (Tzu-Chun, 2017). Sosyal medya için üretilen içerikler, taşıdığı enformasyonu çok daha hızlı bir şekilde izleyiciye aktarmakla yükümlü olmuş ve bunun sonucunda yine video alanında *jump-cut*⁵ gibi, sessizliklerin videodan kesilerek çıkartıldığı montaj teknikleri yaygınlaşmıştır. Bir bakıma yeni yaygın medya platformlarının içerik üreticilerine baskıladığı 9:16 dikey kadrarlama ve montaj teknikleri yoluyla videoların hızlı

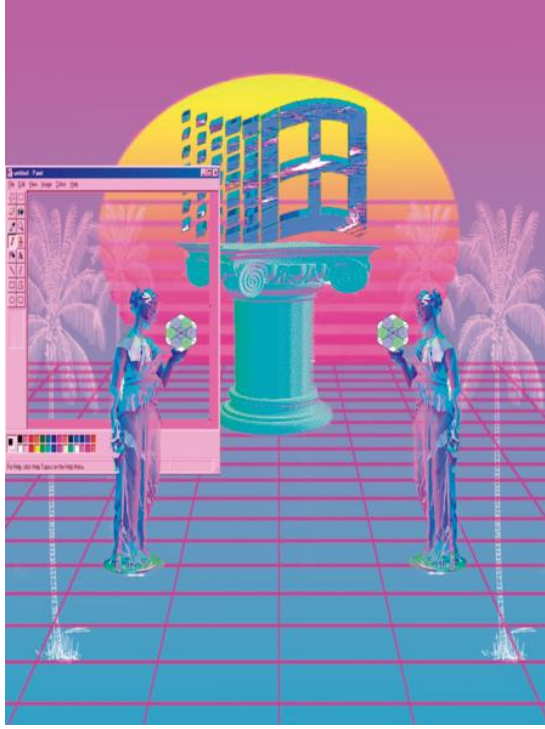
² Spotify platformunun *vaporwave* için oluşturmuş olduğu algoritmik çalma listesi için bkz. (*Vaporwave*: <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWU4EQPjP9ZpS?si=cc5249e0636c4a42>)

³ Youtube üzerinde oluşturulmuş olan çalma listesi için bkz. (*The Ultimate Vaporwave Playlist*: https://www.youtube.com/watch?v=y9nrhfaGB_k&list=PLvMOVpwkpbUmV2GyXrXgTWctZR7CHs2HR)

⁴ *Internet meme* tabiri, internet üzerinde, çoğunlukla sosyal medya platformları aracılığıyla yayılan fikirleri, davranışları, görselleri ya da stilleri ifade etmektedir. (Börzsei, 2013)

⁵ *Jump-cut*, sinema ve televizyon dalında kullanımda olan bir terim olup, “bir sahneden diğerine ani geçişlerin yapıldığı bir montaj tekniğidir.” (Lexico, 2022)

bir enformasyon akışına sahip hale getirilmesi hem içerik üreticilerine hem de içeriğe erişen izleyicilere yeni bir estetiğin normlarını kabul ettirmiştir. Yeni medya platformlarında, içeriğin hızlı tüketilebilir olması ölçütü, video alanındaki estetik anlayışını dönüştürmeye devam etmektedir. *Vaporwave*, video estetiği bakımından tüm bu yeniliklerin baskıladığı normları reddetmekte, görsel ve işitsel çözünürlüğü düşürmekte, enformasyon akışını hızlandırmak yerine yavaşlatmakta, geçmişin teknolojik imkânsızlıklarını övmektedir (bkz. Görsel 1).



Görsel 1. "Evolution" Daniel Oliva Barbero

Vaporwave, geçmişin tüketim çılgınlığını, günümüzdekinden daha masum bulmakta ve bu yüzden otuz yıl öncesinin medya estetiğinde direterek günümüz tüketim biçimlerini dışlamaktadır. *Vaporwave*, 1980'lerin tüketici profilini yücelterek günümüz tüketici profilini eleştirmektedir. Örneğin, tüm diskografisini *Pepsi* üzerine kuran *Skylar "Saint Pepsi" Spence*, 1980'lerin canlı ve sıcak *Pepsi* kola reklamlarını, günümüzdeki reklamların "ruhsuzluğunu" kanıtlamak için estetik bir referans olarak kabul etmektedir (bkz. Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1. *Vaporwave* müzik prodüktörü *Saint Pepsi*'nin, *Cherry Pepsi* İsimli Müzik Videosundan Bir Kare

Bu bakış açısıyla incelendiğinde, *vaporwave*, bir yandan kapitalizmin üretim/tüketim dinamiklerini öven, diğer yandan onu ruhsuzlukla suçlayan bir kültüre dönüşmüştür. *Vaporwave*, içerisinde her zaman geçmişin tüketim stillerine ve alışkanlıklarına dair bir anlatı barındırmaktadır. “Bu anlatı, *vaporwave*'i kapitalizmle ilgili bir tür haline getirir ve [bu sayede *vaporwave*] kapitalizm eleştirisi işlevi görür. Bu anlatı, kabul edilsin veya edilmesin, türün gelişmesinin [ve yaygınlaşmasının] üzerinde kesin bir etkiye sahip olmuştur” (Raphael Nowak, 2018). *Vaporwave* tasarımlarda, endüstrinin insan hayatına dahil ettiği metanın sergilenmesi, seri üretimin vurgulanması, tüketim kültürünün pekiştirilmesi gibi nitelikler göze çarpmaktadır. Bu yanı sıra *vaporwave* kategorisine dahil edilebilecek çalışmalar, içerisinde bir tür ironi barındırmaktadır. Önceki avangart alt kültürlerin aksine *vaporwave*, akıma dahil olup üretim yapmaya karar vermiş olan yapımcıların, internet evrenindeki sayısız müziğe anında erişebilme, hızla örgütlenebilme, gelişmiş olan dijital ses işleme yazılımlarını kullanarak ürettikleri çalışmaları sanal ortamda etkileşime sokabilme gibi imkânlarla sahipti. Fakat buna rağmen, “*witch house*, *seapunk* ve *health god* gibi [*Vaporwave* türünü oluşturan dinamiklerin tamamına sahip olan] türler çok kısa ömürlü oldu ve sanatçılar hızla art arda bir türden diğerine atladılar” (Jimison, 2015). Bu türlere kıyasla, *vaporwave*, benzer niteliklere sahip olan türlere göre daha bilindik ve yaygın bir haldedir. Bu yönüyle, diğer retro türlere kıyasla daha kalıcı bir yer edinmiştir. Geniş anlamda elektronik retro müziğin de hayli yaygınlaştığı söylenebilir: *Vaporwave* kadar geniş bir politik alt-metne sahip olmayan ve bahsedilen çerçevede metayı özne olarak kabul etmeyen fakat prodüksiyon metotları ve duyumu bakımından onunla benzerlikler taşıyan *synthwave* türü, popüler müzik aranjmanlarına ve film müziği evrenine gözle görülür şekilde etki etmiştir. Örneğin, *Drive* isimli sinema filminde temayı desteklemek için kullanılmış olan, *synthwave* prodüktörü Kavinsky'nin *Nightcall* isimli teklisi, “*synthwave* türünün büyümesini sağlamış ve onu dört başı mamur bir müzik türü haline getirmiştir” (Cram, 2019). *Vaporwave*'in yarattığı retro fikrinin, duygusal bir etki uyandıran nostalji fikrinden farklı olarak, bir tür ironiye nasıl ev sahipliği yaptığı, bir görsel sanat biçimi olarak ele alınarak daha net biçimde görülebilir.

***Vaporwave*'in Görsel Estetiği**

Vaporwave, retrospektif bir yordamla, izleyicisine ve dinleyicisine geçmiş dönemi hatırlatarak güncel ana akımı görmezden gelmekte, modası geçmiş grafikleri, eski bilgisayar sistemlerini, zaman ilerledikçe yerini yenilerinin aldığı eski yazılımların ilk dönem versiyonlarını veya logolarını görsel temasına dahil etmektedir (bkz. Görsel 2). Bu bağlamda, *vaporwave* kitle medyasından topladığı parçaları yeni bir fikrin çatısı altında birleştirerek görsel bakımdan bir anıştırma⁶ yapar. Hareketli ya da durağan tasarımlar, geçmiş dönemin unutulmasını engelleyen bir müze gibi işlev görür. Döneminin kitle medyasından alınan popüler görsellerin, mesajların ve objelerin yeniden biçimlendirilerek, yeni bir bağlama oturtulması tekniğini benimseyen pop art akımından farklı olarak *vaporwave*, güncel olana değil, tarihi geçmiş olana odaklanmaktadır.

⁶ Anıştırma (İng. *allusion*), sinema alanında kullanılan bir terim olup, bir görüntü, bir söz ya da sesle, bilinen bir şeyi akla getirme eylemidir (TDK Sözlük, 2022).



Görsel 2. Microsoft Paint yazılımının Microsoft Windows 95 sürümüne eklenen primitif versiyonundan bir ekran görüntüsü tasarımı (Kaynak: Redbubble)

Estetiği ve ana temasıyla *vaporwave*, temelde 1970'li yıllarla birlikte görünür hale gelen tüketim çılgınlığının kritiğini yapmaktadır. Bu kritiği yaparken, tüketim ivmesinin yükseldiği 1970'ler sonrasında yaygın biçimde tüketilen ürünlerin “değersizliğinden” faydalanarak nostalji hissini tetiklemektedir. *Vaporwave*, imgesel biçimde sıklıkla 1970, 80 ve 90'lara atıfta bulmakta; dönemlerin reklamlarını ve kurumsal logolarını kullanarak anıştırmasını pekiştirmektedir. Bu elementlerin yanı sıra, parlak neon renkli çizgilerden oluşan, ufuk çizgisi belli olmayan sanal manzaralar, *vaporwave* tasarımlar için çoğunlukla bir şablon görevi görmektedir (bkz. Görsel 3). Bu şablonun kullanılmadığı tasarımlarda da yine parlak neon renklerden oluşan bir renk tercihi ön plandadır. *Vaporwave* estetiğinin temel ilkeleri, hayali bir seyahat deneyimi yaşatmak ve bu yolla muhatabı üzerinde bir tesir yaratmak adına düzenlenmektedir.



Görsel 3. Koyu Temada Tasarlanmış Ufuk Çizgisi Olmayan Vaporwave Manzara (Kaynak: Motion Squared)

Raflarında *vaporwave* tasarımların basıldığı kıyafetlere yer veren ve bir internet butiğinin, kurumsal bloğunda yayınladığı *9 Reasons Why We Unironically Love Vaporwave* başlıklı metinde, *vaporwave* sanatçılarının birçoğunun 1990'ların sonu ve 2000'lerin başında doğduğunu, bu nedenle 1980'lerde hayatın gerçekte nasıl olduğu hakkında oldukça romantik fikirlere sahip olduklarını belirtmesi dikkat çekicidir. İçerik üreticilere göre bu sanatçılardan bazıları, “gerçekte nasıl olduğunu bilmedikleri bir çağ için hüznü bir şehvet duyar ve bu şehvet sanatlarını daha da etkileyici hale getirir” (Yizzam, 2017).

Vaporwave, görsel tasarımlarında geçmişe dönük anıştırma yaparken, *arcade* oyunlarına da göndermeler yapar. Bu oyunlar, tasarımcıların hiç deneyimlemedikleri ve “hüznü bir şehvet” duydukları geçmişten bir parçadır. *Arcade* oyunları, halka açık işletmelerde kurulu olan ve jetonla çalışan oyun makinelerinde oynanmaktaydı. 1970'lerle birlikte gözlenmeye başlayan *arcade* makineleri, oyun konsollarının ilkel versiyonları olarak ele alınmaktadır. Restoranların, barların ve benzeri halka açık ticari alanların müşteri tutabilmek adına mekânlara yerleştirdiği *arcade* makineleri, dönemin tüketici kapitalizminin modellenmesi adına iyi bir örnektir. Video konsollarının yaygınlaşmasıyla birlikte, *arcade* makinelerine olan talep gittikçe azaldı ve “*arcade* öldü” (June, 2013). *Arcade* makinelerinin ekran koruyucu görselleri ve bu görsellerle birlikte kullanılmış olan müziklerin *sound*'u, *vaporwave*'in retro karakteristiğini yaratmak adına “envanterinde” bulundurduğu materyallerdendir. Sega tarafından üretilen ve 1986'da çıkış yapan *Out Run* isimli *arcade* oyunu, yayınlandıktan hemen sonra birçok pozitif eleştiri alarak oyun çevresi tarafından beğenildi ve yayınlandığı yıllarda yılın en iyi *arcade* oyunları listesine girdi (Crash, 1987). Bu yönüyle 1986 sonrasında bilinirlik kazanan *Out Run*, bir araba yarışı oyunuydu ve ilk versiyonlarında, *arcade* makinelerinde oynanan bu oyunda yarışlar, kodlama biçimden ötürü ufuk çizgisi belli olmayan bir manzarada gerçekleşmekteydi (Sinclair User, 1987). Dolayısıyla, “sonsuz ufukta batan güneş” manzarası, *Out Run* oyunuyla özdeşleşmiş bir unsur olarak, geçmişe bakan tasarımcıların yararlanmakta olduğu bir detaydır. *Vaporwave* tasarımlarda kullanılan ızgara zemini ve gün batımı kompozisyonu, *Out Run* oyununun grafikleriyle bağıntılı düşünülün ya da düşünülmesin, *Vaporwave* türünün görsel konseptinde sıklıkla rastlanan bir tasarım unsurudur (bkz. Görsel 3). Gerek müzik videolarında gerekse bu tür tasarımlarda, ızgara deseni ve batan güneş elementleri, görsel anlatıya zemin oluşturmak amacıyla oldukça sık kullanılmaktadır. Örneğin, Görsel 1'de, Microsoft Windows 97'nin logosunun anılandırılması, Microsoft Paint yazılımının kolaj şekilde tasarıma yedirilmesi, gerçeküstü renk paleti, yüksek zıtlıkta renklerin birlikteliği ve dekupe edilen figürlerin yerleştirilme biçimleri, retro kavramıyla nostalji kavramını ayırıştırarak ironi hissine örnek teşkil etmektedir. Barbero'nun tasarımı, bir yandan çeşitli imgelere başvurarak, 2000'lerin başlangıcını anımsatıp nostalji üretmekte ve bir diğer yandan, bu anımsatmayı gerçekleştirirken bir anlatı yapmaktadır.

Vaporwave, grafik tasarımı bağlamında, bilgisayar ve oyun konsolu gibi kişisel teknolojilerin spesifik taraflarına sıklıkla vurgu yapmakta ve kişisel bilgisayar teknolojisinin insan hayatına dahil ettiği yeni duyumsamaları kendisine sıklıkla konu edinmektedir. Bunu yaparken yukarıda bahsedildiği gibi, Microsoft Paint ve Microsoft Windows 97 gibi nispeten “modası geçmiş” yazılımları ön plana alıp sergileyerek, onlara karşı bir özlem duygusunu yaratmakta; bu yazılımların güncel versiyonlarını da bir anlamda görmezden gelmektedir. Bu yönüyle “*Vaporwave*, neon renklerle dolu bir çocuksu nostalji yaratmaktadır. Tüm kültürel yapısı, dijital şekilde yapılandırılmıştır. Bu yapılaşma sayesinde, hasar görmüş bir hiper-kapitalizmi çağırıştırır” (Gosling, 2020). Bu nostalji yalnızca bahsi geçen dönemlerin teknolojik yazılım ve donanımının ikonlaştırılmasıyla değil, aynı zamanda dönemin aksesuarlarına, *fast-food* kültürüne, renklerine, desenlerine ve giyim tarzlarına yapılan vurgularla da üretilmektedir. Bu unsurlara yapılan vurgu, bir yandan seri üretimin yarattığı değişimi, diğer yandan

tüketimin metropol insanı üzerine yarattığı etkiyi vurgulamaktadır. *Vaporwave*, göstergeleri sayesinde, kitle kültürü tüketimine işaret eder. Bir yandan kitle kültürünü kucaklarken, diğer yandan onu kötüler. Günümüzde niş ve seçkin olan her sanat biçimini kendi çerçevesinin dışında tutma yoluyla, bir dönemin kitle kültürünü kendine malzeme ederek yeni bir niş yaratır. *Vaporwave*'in kitle-kültürüne yaptığı vurgu ve bu vurguyu yaparken kullandığı yöntemler, Marx'ın meta-fetişizmi teorisinden (Marx, 2010, s. 129) yola çıkan sitüasyonistlerin politik sanat tavrıyla benzerlikler taşımaktadır. "Sitüasyonistler, kitle kültürü tüketiciliğinin gösterileri(...)ve içi boş zevk bağımlılıklarıyla, geleneksel toplumsal ilişkilerin samimiyetini erozyona uğrattığını savunmuşlardır" (Clark, 2011). Sitüasyonistlerin bu fikirden yola çıkarak oluşturdukları anlatı biçimi de *vaporwave*'de olduğu gibi, kitlesel tüketimin insan psikolojisi ve kültür üzerindeki etkilerine vurgu yapmıştır.

Vaporwave, renk kullanımı yönüyle, *aesthetic* tasarım stiline yansımalarını barındırmaktadır. *Aesthetic* tasarım, son kırk yılın ve günümüz popüler kültür *trend*lerinin harmanlanması sonucunda elde edilmiş postmodern bir görsel stili anlatır. "*Aesthetic* tasarım stili, geçmişten alınan ve nostalji hissi taşıyan unsurların bir araya getirilip harmanlanmasından doğmuştur. [Aynı zamanda], teknolojik gelişmeler, 60'lardan 90'lara dek kullanılmış olan fontların, renklerin ve elementlerin tasarımcılar tarafından kolayca yeniden kullanılmasına izin vermiştir" (Keung, 2020). *Vaporwave*, *aesthetic* tasarımın stil unsurlarından beslenerek, geçmişin tüketim kültürüyle kendi arasında ilişki kurmaktadır. *Vaporwave* tasarımcıları, bu bağlamda, 70'leri ve 80'leri kendi stiliyle yeniden inşa ederken, parlak neon gradyanlar yaratarak bu gradyanları tasarımlarını beslemek için kullanabilirler. Aynı zamanda, 90'ların medyasından da ilham alan *vaporwave* tasarımcıları gerek fotoğraf gerekse video tasarımlarında, 90'ların kameralarının verdiği *grunge* ve *grainy* görüntüyü taklit ederek retro etkisini yaratmaktadırlar.

Modernizasyonun çevrede ve toplumda sebep olduğu gözle görülür değişimler, 70'lere gelindiğinde, sinemada distopyanın hâkim olduğu bir bilim kurgu türünü yarattı. "Modern temayı eleştiren Hollywood yapımlarının çoğu, geri dönüşü olmayan çevre kirliliğini, artan nüfusu, toplumun uyuşukluğunu, korkutucu derecede şiddet içeren suçları, inatçı bürokratik yönetimleri ve ekonomik sömürünün en kalpsiz şekillerini konu edindi" (Williams, 1988). *Vaporwave* ve stil olarak benzer tandanstaki diğer mikro türler, 70'lar sinemasında yaratılmış olan bu distopik atmosferi, Mad Max ve Blade Runner gibi ikonlaşmış filmlerin görsel stillerinden de esinlenerek, kendine has renk tercihleriyle yakalamaktadırlar. *Vaporwave* türü, 70'ler sonrasında doğmuş olan "genel" distopya anlatısını, tüketim çılgınlığına ve dolaylı yoldan kapitalizme indirgeyerek "özel" bir distopya anlatısı yaratmıştır. Bu anlatıda, 70'ler, 80'ler ve 90'lar sinemasının renk paletleri *vaporwave* için bir referans niteliği taşımaktadır.



Görsel 4. Birinci Kategorideki Renklerin ve Palmiye Ağaçlarının Kompozit Kullanımı (Kaynak: *Vintage Everyday*)

Kontrast biçimi yönünden incelediğinde, *vaporwave* görsel tasarımlarda yaygın şekilde, “tamamlayıcı kontrast” kullanımına rastlanmaktadır.⁷ Johannes Itten’in yarattığı renk sisteminden yola çıkarak tanımlandığında, yine Itten’in kavramsallaştırdığı tamamlayıcı kontrast, renk tekerleğinde⁸, birbirinin direkt zıttı olan renklerin kullanılması sonucunda elde edilmektedir (Itten, 1970). Bu kontrast biçimi, *vaporwave* imajın “gerçeküstü bir uzam” yaratabilmesine yardımcı olmaktadır. Tamamlayıcı kontrast ve parlak neon renkler, perspektife hizmet edebildiği gibi, yalnızca iki boyutlu bir yüzey yaratarak da tasarım unsuru haline getirilebilirler. *Vaporwave*, görsel boyutuyla “canlı” ve renkli bir görünümle özdeşleşmiştir. Türün estetik paleti, tipik şekilde iki temel kategoriye ayrılabilir. Birinci renk kategorisi yeşil, turkuaz, pembe ve açık mavi tonlarını içermektedir. Bu gibi pastel renkler, çeşitlendirilerek kullanılmaktadırlar. Renklerdeki bu çeşitlilik, kimi tasarımlarda, bir renk tonunun satürasyon değerinin farklı düzeylerde düşürülmesiyle elde edilmektedir. Düşük satürasyona sahip renkler tasarımda kullanıldığında, solmuş bir görünüm sağlamaktadır. Bu solmuş görünüm, *vaporwave*’in her yönüyle esinlendiği 1970-1990 yılı aralığına anıştırma yapmasına yardımcı olmaktadır. Özellikle VHS döneminin solmuş ve “sislenmiş” renkleri, *vaporwave* imaj için büyük bir referans sayılabilir. Bu renkler, genellikle, palmiye ağaçlarıyla çevrili okyanusları ve plajları, saksıda büyüyen eğrelti otlarını, alışveriş merkezlerini veya 70’lerin sade ofislerini tasvir etmek için kullanıldığında, *vaporwave* estetiği, anıştırma yapma görevini tamamlamış sayılır. *Vaporwave*, bahsi geçen dönemin modernize olmuş metropol yaşamını kendine süje olarak belirlediği için, kimi tasarımlarda, o dönemin “Amerikanize” edilmiş plaj dinlencesi estetiğine de odaklanmaktadır. Bunu yaparken, Amerika kıtasının güney ve güneydoğu bölgesiyle bilinen palmiye ağaçlarının kullanımına başvurmaktadır. “Palmiye ağaçları, Amerika’nın tropikal bolluğunu simgeler” (U.S. Department of Agriculture, 1950). *Vaporwave* tasarımlarında palmiye ve klasik otomobil öznelerinin kullanımına, Florida eyaletine bağlı Miami şehrinin sahil

⁷ Ağırlıklı olarak tamamlayıcı kontrast kullanımı yoluyla özgün bir retro renk paletinin yaratılmış olduğu fikri, kütleleşmiş *vaporwave* müzik albümlerinin kapak tasarımlarında oldukça açıktır. (bkz. <https://vapor95.com/blogs/darknet/top-10-vaporwave-albums>)

⁸ Renk tekerleği (aynı zamanda renk çemberi olarak da bilinmektedir), renk tonlarının soyut biçimde organize edildiği bir illüstrasyondur. Tekerlek, birincil, ikincil ve üçüncül renkler arasındaki ilişkileri gösterir. (Jennings, 2003)

şeridi tasvirlerinde rastlanabilir. *Vaporwave*, Miami sahil şeridinin 70'lerden 90'lara dek taşımış olduğu neşeli ve iyicil popülarite üzerinden bölgenin tüketim pratiklerini vurgulayarak ironik anıştırmasını tamamlamış olur (bkz. Görsel 4). Tüketim pratiklerinin vurgulanmasında plaj imgelerinin kullanılmış olması bir tesadüf değildir. Miami plajlarının imgeleşmesi, ücretlerin yüksek tutulmasıyla çalışanların da tüketime dahil olduğu bir döneme işaret etmektedir. “Nitekim bu dönemde, tatilden eğlenceye, sağlıktan spora kadar günlük yaşam pratiklerinin neredeyse tümü birer tüketim nesnesi haline gelmeye başlamıştır” (Duman, 2016). Bu nesnelere, tüketim nesnesi haline gelmeye başlamadan önce, popüler kültür ürünlerine dönüştürülerek reklamlara konu edilmiştir. *Vaporwave* estetiği, 70'ler sonrasında reklam evreninden imgesel yönden beslenmekte, Miami plajları gibi, dönemin tüketim nesnelere sıkça faydalanmaktadır.

İkinci renk kategorisi genel bakışta, birinci kategoride olduğu gibi neşeli ve canlı bir algı yaratmak için değil; daha çok distopik bir atmosfer yaratmak için kullanılır. Bu kategorideki renkler koyu bir temaya hizmet eder. Ancak mor, yeşil ve pembe tonları, koyu tasarımda parlayarak dikkat çekecek şekilde vurgulanmaktadır. Genellikle, bu özel palet, akşamın erken saatlerinde veya gecenin ortasında şehir sahnelerini canlandırmak için kullanılır. Bunun yanı sıra, *vaporwave* estetiğinde büyük rol oynayan ızgara ve gün batımı tasvirleri yapılırken de bu kategoriye başvurulur distopik imaj yaratılmaktadır. Bu kategori, aynı zamanda eğlence sektörünün yönettiği tüketim pratiklerini vurgulayan tarafla, gece hayatını tasvir etmek adına şehir silüetleri ve neon tabelalar gibi görsel elementlerin yaratılmasında da rol oynamaktadır.

Dekupaj tekniği, *vaporwave* akımının görsel tarafı için belirleyici bir stil unsurudur Fransızca anlamıyla *découpage*, çeşitli basılı kağıtlardan kesilen parçaların dekorasyon oluşturma amacıyla bir araya getirilerek kullanılması anlamını ifade etmektedir. Dekupaj tekniğinde, kâğıt üzerine basıldığı anda bir bağlama oturtulmuş herhangi bir kelimenin veya fotoğrafın kesilerek bağlamından kopartılması söz konusudur. Ardından, bağlamından kopartılan farklı unsurlar yeni bir bağlamda bir araya getirilerek, bambaşka bir anlamın yaratılmasında rol oynarlar. Günümüzde bu teknik, dijital ortamda sıklıkla kullanılmakta ve *vaporwave*'in görsel estetiği için bir unsur niteliği taşımaktadır.

Dadaizm, politik sanat anlatısını dekupaj tekniğinin üzerinde kurması yönüyle, *vaporwave*'in ana temasına birçok yönden etki etmiştir. Dadaizm için dekupaj tekniği, farklı bağlamlardan kopartılan kelimelerin veya fotoğrafların yeni bağlamlarda birleştirilerek politik bir anlatıyı meydana getirmesi yönüyle, 1920'li yıllardan günümüze, “farklı estetik deneyimlerin kapısını aralamıştır” (Rettberg, 2008). Dadaist dönem için dekupaj, aleatorik bir edebiyat tekniği olarak ele alınmış olsa da günümüzde gelişmiş olan teknolojik imkânlar, bu tekniğin kullanım alanlarını da genişletmiştir. Dadaizm akımının öncü isimlerinden Tristan Tzara, *Littérature* dergisinin Temmuz/Ağustos sayısında yayınladığı “*Dadaist Bir Şiir Yapmak İçin*” isimli şiirinde yine bu tekniği kullanarak anlatır: “Bir gazete alın. Bir makas alın. Bir yazı seçin ve yapmak istediğiniz şiiriniz için dilediğiniz yeri keserek çıkartın. Sonra yapmak istediğiniz şiir için kelimeleri yazıdan adamakıllı kesip çıkarın ve hepsini bir kabın içine koyun. Yavaşça karıştırın. Sonra kestiğiniz kağıtları birer birer dışarı çıkarın. Çıkardığınız sıraya göre dürüstçe kâğıda geçirin. Şiir size benzedi ve işte bu sizsiniz: Bayağı hayvan sürüsü sizi anlayıp takdir etmeyecek ama siz hoş, duyarlı, sınırsız ve özgün bir yazar oldunuz” (Tzara, 2006). Dadaistlerin “bağlamından kopartma ve yeni bir bağlama oturtma” fikrinin, Derrida'nın “yapı-sökümü” ile keşişim noktalarına sahip olduğu söylenebilir. Dadaizm için, bir özneyi bağlamından kopartarak incelemek veya onu yeni bir bağlama sokmak, modern çağın dinamiklerini eleştirmenin bir metodu olmuştur. *Vaporwave*'in aynı metodu kullanarak benzer bir eleştiriye sürdürdüğü

söylenbilir. Tzara'nın, şiir yazımını sözüm ona, herkesin yapabileceği bir eyleme indirgemesi ve onun "yüksek" tarafını bu yolla yok etmesi, Toby Clark'a göre, ardında aktif bir fikir gizlemektedir:

"Özgün Alman Dadacılar, radikal sanat üretimini 1919-1921 yılları arasında Almanya'da ortaya çıkan devrimci eylemcilikle birleştirmiştir. Fabrika kapılarında manifestolar dağıtmış ve Berlin sokaklarındaki vahşi *Freikorps*'lardan – saldırgan sağcı gangsterler- kaçmışlardır. Dadacıların sanat eleştirileri yeteneğin ayrıcalığı, sanatçının "esin kaynağı", sanat eserinin saygı duyulması gereken ve maddi değeri olan kıymetli bir nesne olarak değerlendirilmesi anlayışına karşı bir meydan okumaya dönüşmüştür. Kendi yaptıkları "karşı-sanat" eserleri bilerek beceriksizce yapılmış, kullanılıp atılabilen ve sadece yüzleşme amacıyla yapılmış çalışmalardır. Bu anlayış 1960'ların politik sanatçıları etkilemiştir" (Clark, 2011).

Clark'ın sözünü ettiği şekilde, sanatın maddi değerini yadsıyan bakış açısıyla Dadaizm, bu fikri dışa vururken dekupaj yöntemine başvuruyordu. Bu yöntemin güçlü etkisi, 1960'ların politik sanatçıları etkilediği gibi, *vaporwave* örneğinde görüldüğü üzere, yakın dönem sanatçıları da etkiledi. Tzara'nın şiire özelleştirdiği dekupaj fikri, başka bir alanda, Duchamp'ın çalışmalarında da gözlenebilir haldedir. Sanatsal geleneğin "baştan-yaratan" arka planına karşı, Duchamp, bir başkası tarafından yaratılmış olanın yeni bir bağlama sokulması yoluyla sanat üretmenin en keskin örneğini, 1917 yılında "*Fountain*" eseriyle vermiştir denilebilir. Duchamp, *Fountain* eseri için, bir sıhhi tesisat mağazasından satın aldığı seramik bir pisuarı kullanarak, onu "sanat düzeyine yükseltmiştir" (Self, 2002). Aynı şekilde, *vaporwave* için de dekupaj, ana fikri destekleyen bir estetik stil unsuru olarak ele alınabilir. *Vaporwave* tasarımı, çoğunlukla dijital ortamda yürütülen bir sürece tabi olduğu için, tasarımcılar yazılımsal dekupaj yöntemlerini kullanmaktadır. Çeşitli fotoğraf düzenleme yazılımlarının dekupaj işlemlerini kolaylaştırması ve dekupe edilen unsurların yeni bir bağlama yerleştirilmesi noktasında kolaylıklar sağlaması, tasarımda hızlı ve "kullanılıp atılabilen" üretimleri mümkün kılmaktadır. *Vaporwave*'in bağlamından çekip çıkarttığı özneler, fotoğraf tasarımlarında kullanıldığı gibi, genellikle video tasarımlarına da dahil edilmektedir. Tasarımcılar bu özneleri, 80'lerin reklam filmlerindeki "neşeli" sahnelerden, 90'lı yılların dev markalarının logolarından, Florida bölgesindeki palmyelerden, klasik heykellerden, günümüz politikacılarından ve anlatısına katkı sağlama potansiyeli olan diğer tüm alanlardan seçmektedirler. Dekupaj yönteminin hızlı yoldan, çağrışımsal ikonların kullanılması yoluyla geçmişe dönük anıştırmalar yaratma noktasındaki güçlü etkisi, *vaporwave* tasarımcılarının bu yönteme başvurmalarının nedenlerinden biri olarak kabul edilebilir. *Vaporwave*, dekupaj tekniğinden, karakteristik renk paletlerinden ve eski video kameraların yaratmış olduğu nostaljik "dokulardan" faydalanmakta ve görsel estetiğini devreye sokarak, 80'li yılların özünü yakalarken, geçmişe ait görselleri değiştirip dönüştürerek kullanma aracılığıyla, ürettiği yeni bağlamın içine kapitalist üretim/tüketim pratikleriyle beraber geçmişi oturtmaktadır.

Vaporwave'in görsel estetiğinin, 70'ler-90'ların medyasına doğru gerçekleştirilen retrospektiften doğması, onu yine görsel olarak dönemin video/ses kayıt formatlarıyla yakından ilişkili hale getirmiştir. Kasetler veya *floppy* diskler gibi bu fiziksel formatlar, videonun veya sesin bant kayıtlarıyla medyulaştırılmasını mecbur kıldığı için, bant kayıtlarından oynatılan medyanın ekranda yarattığı imaj, bir anlamda 70'li-90'lı yıllarla özdeş hale gelmiştir. Banttan oynatılan medyanın imajı, birbirinden farklı birden çok niteliğe sahiptir. Pastel renkler, takılmalar, bozulmalar ve kumlanma gibi nitelikler, *vaporwave* tasarımcılar tarafından dijital ortamda yeniden üretilmektedir. Tasarımcılar, bu yolla zaman vurgusu yapmaktadırlar. Örneğin, tasarımcılar ironik retro dokusunu yaratmak için, 1980'lere doğru popülerlik kazanmış olan VHS (*Video Home System*) teyplerin verdiği görsel karakteristiklerden

esinlenmektedir. Dönemin tüketici düzeyindeki video kayıt biçimi olan VHS, 80'lerin sonunda, Betamax ve diğer formatlardan çok daha yaygın hale gelerek, geniş bir alana yayılmayı başarmıştır. “2000'lerin başlangıcıyla, DVD, VHS medyumunu daha iyi bir alternatif olarak baskın çıksa da VHS, kendi döneminde format savaşını kazanmış ve 80'lerden 90'lara dek süren bir başarının tadını çıkartmıştır” (Knight, 2015). VHS'nin bu başarıyla birlikte, tüketici tarafından benimsenmesi, 80'ler ve 90'ların kişisel video materyallerin büyük çoğunluğunun VHS formatında üretilmesine zemin hazırladı. Bu durum, retrospektifte bulunan *vaporwave* tasarımcılarının, geçmişe dönüp baktıklarında, toplumsal bellekte yer edinmiş olan bir VHS estetiğine rastlamalarını sağladı. Bir diğer taraftan, *House of the Devil* filmi, geçmiş zamana vurgu yapmak amacıyla VHS gibi fiziksel formatlara başvurulması davranışına örnek teşkil etmektedir. “Film, 1980'lerin korku filmi stiliyle çekilmişti ve dönemin renk tonlarını ve kurgu hızını barındırıyordu. [Filmin yapımcı şirketi] *Dark Sky Films*, filmi viral şekilde pazarlamak amacıyla gazetecilere VHS formatında gönderdiler” (Sciretta, 2010). Bu örnekte de söz konusu olduğu gibi, VHS ile geçmiş zaman vurgusu yapmak mümkündür. *Vaporwave* tasarımcılar da geçmişe dönük vurgu yapmak amacıyla, banttan yürütülen videonun ekran üzerinde gözlenen imajını taklit ederek anıştırmalarını gerçekleştirmektedirler. VHS'nin görsel elementleriyle diğer stil unsurlarının harmanlanması, aynı zamanda bu görsel tasarıma politik bir alt-metnin eklenmesi, *vaporwave* estetiğinin üretilmesinde rol oynamaktadır.

Yaygın olduğu dönemlerde, VHS teyplerin oynatılması sırasında meydana gelen bozulmaları taklit eden *glitch* görsel efektler, özellikle hareketli *vaporwave* tasarımlarında, tasarımcıların sıklıkla başvurduğu bir stil unsurudur. *Vaporwave*'in ilkel teknolojiyi ön plana alan ve gelişmiş teknolojiyi görmezden gelen yapısı, *glitch* efektler sayesinde yüksek teknolojiye karşı eleştirel tutumunu pekiştirmektedir:

“*Glitch* beklenmedik bir anda ortaya çıkan aksaklık, hata veya kusurun sonucudur. Günlük yaşamda sayısal teknolojileri kullanan her kullanıcının bir aksaklık, teknik bir hata, sayısal bir bozulma ile karşılaşması neredeyse kaçınılmazdır. Bu aksaklıklar teknolojinin bir parçası haline gelmiştir. Sayısal dönemde *glitch* olarak da adlandırılan aksaklıklar gündelik yaşamda bir problem olarak görülür. Aksaklık sanatı olarak da bilinen *glitch* sanatı ise bu aksaklıklardan faydalanır. Bunu yaparken de aksaklıkların olumlu yanlarına dikkat çekerek eleştirel bir pozisyon alır” (Aydın, 2019).

Dijital veri akışında meydana gelen bir problemin ekranda gözlenerek, ekrandaki imajın renginde, çerçeve oranında, gösterim hızında (FPS) veya bütünlüğünde meydana getirdiği aksama, geçmişin ilkel teknolojinin ve dolaylı yoldan eski medyanın ve eski medyaya dair tüm süjelerin⁹ çağrışımını yaratmak için *vaporwave* estetiğine malzeme sağlamaktadır. İletişim teorilerini ve güncel sanat biçimlerinin çözümlemelerini de devreye sokarak, *glitch* kavramı üzerine geniş çaplı bir eleştirel metni ve manifesto kaleme almış olan Menkman'a göre, “*glitch*, bir objeyi kendi sıradan formundan veya söyleminden uzaklaştıran bir deneyimdir.” *Glitch* sayesinde, görülen her şey yeni bir bağlama oturmakta ve *glitch* şeylerin anlamını dönüştürmektedir (Menkman, 2011). Bu yönüyle *glitch*, tıpkı dekupaj unsurunda olduğu gibi, *vaporwave* estetiğinin tüketimci öznelerin formunu değiştirip onları yeni ve eleştirel bir bağlama oturtma eğiliminin bir parçası olarak ele alınabilir. Eskitme fıkriyle bütünleşmiş olan dijital

⁹ 70'lerden 90'lara doğru, televizyonun hızla habercilik, reklam, müzik ve eğitim alanında yaygın bir araca dönüşmesi, insanların hayatına entegre olarak her çeşit enformasyonu onlara taşıması yönüyle karakteristik kazanmıştır. 70'lerden 90'lara, televizyon ekranında görülen imajın nitelikleri arasında, soluk pastel renklerin, kumlanmaların ve dönemin VHS kasetleriyle birlikte ele alındığında ortaya çıkan *glitch* etkilerinin varlığı *vaporwave* için bir esin kaynağı olarak değerlendirilebilir.

görsel işleme ve düzenleme metotları sayesinde *vaporwave*, bir yandan da güncel üretim/tüketim pratiklerinin sembollerini kendine has renk paleti içerisinde dekupe ederek tasarımına dahil etmekte ve son olarak onu “eskitemektedir”. Kendine özgü renk paletini, dijital dekupe ve eskitme yöntemlerini *by default* biçimde kullanan *vaporwave*, kapitalizm eleştirisini ve övgüsünü bu yöntemler sayesinde aynı potada eriterek kendine özgü ironik bir retro yaratmaktadır.

VHS görünümü gibi, dönemin teknolojik donanımının imkânlarıyla doğrudan bağlantılı olarak var olmuş görsel karakteristiklerin taklit edilmesi eğilimi, *vaporwave* estetiğinin özellikle videografi alanında benimsediği 4:3 çerçeve oranını açıklar. 4:3 çerçeve oranı, 2005-2008 yılları arasında LCD monitörlerin gelişmesi ve daha geniş kadrajların gelmesiyle birlikte kullanımından vazgeçilmeden önce “bir zamanlar bir Hollywood standartıydı” (Conaboy, 2020). Bu yönüyle 4:3 çerçeve oranı, *vaporwave*’in kendine konu edindiği zaman aralığında hem televizyon yayıncılığında hem de sinema sektöründe kabul görmüş bir kadrage boyutunu ifade etmektedir. Zaman içerisinde 4:3 kadrage yerini, televizyon yayıncılığında da 16:9 çerçeve oranı almıştır. (Nace Pusnik, 2010) Bu özelliğiyle 4:3 çerçeve oranı, 1970-1990 aralığına vurgu yapmak amacıyla *vaporwave*’in retro görsel ve video tasarımlarında sıklıkla kullanılan bir estetik stil unsuru niteliği taşımaktadır. 4:3 çerçeve oranının kullanımı da *vaporwave* tasarımcıların, bir zamanların tüketim nesnelerini ve tüketim kültürünü sergilediği tasarımlarında kullandıkları bir eskitme metodu olarak değerlendirilebilir.

Hem bir görsel bir stil unsuru hem de bir metot olarak, “eskitme”, *vaporwave* tasarımcılarının, tasarımlarının konu edindiği zaman aralığını vurgulayabilmesi adına önem arz eder. VHS imajıyla, 4:3 çerçeve oranıyla, glitch efektlerle, kumlanmasıyla, bant takılması ve kare atlaması gibi kusurlarının taklit edilmesi sonucu elde edilen eskitilmiş dokusuyla *vaporwave* görsel, geçmişe dönük bir anıdırma yaratmaktadır. *Vaporwave*, eleştirel yapısını bu anıdırmanın üzerine kurmuştur ve görselde retro hissini bu ve benzeri metotlar sayesinde üretebilmektedir.

***Vaporwave*’in İşitsel Estetiği**

Vaporwave, bir müzik türü olarak kategorize edilmiş olsa da çoğunlukla klasik anlamıyla kompozisyon sürecinin söz konusu olduğu müzikal bir yapıyı ifade etmemektedir. *Vaporwave*, var olan müziklerin yavaşlatılması, bu müziklerin çeşitli kısımlarından kesilen parçaların *sampler* ekipmanları veya yazılımları aracılığıyla yeniden inşa edilmesi ve inşa edilen bu “yeni” parçaların üzerine perküsyon unsurlarının eklenmesi gibi yönleriyle esasında bir kolaj müziği olarak değerlendirilmeye alınmalıdır. Fakat, kolaj müziği kategorisine alınabilecek ve yine *sampling* (örnekleme) metoduyla üretilen diğer elektronik müzik türlerinin aksine *vaporwave*, toplumun belleğine yerleşmiş olan nostaljik müzikleri yavaşlatırken ve bu müziklerden belirli kısımları kesip yeni bir bağlamda kullanırken, her şeyden önce 70’lerden 90’lara, dönemin yazılımsal ve donanımsal atmosferini, kitle medyasını çağırıştırma ve hatırlatma amacını gütmektedir. *Vaporwave*’in 70’lerde ve 90’larda bilinirlik kazanmış kitle müziğini yavaşlatarak, bu yöntemle müziğin taşıdığı nostaljiyi görünür hale getirip onu yeni bir bağlama oturtan tavrı, *plunderphonics* türüyle bağlantılıdır. İlk 1985’te John Oswald’ın manifesto ettiği *plunderphonics* türünde politik bir boyut söz konusu olmuştur (Oswald, 2019). *Jamaican dub*, *techno* ve *hip-hop* gibi türlerde gözlenen, çeşitli müzik eserlerinden *sampling* metoduyla belirli kısımları alıp, değiştirerek kullanma eyleminin aksine; *plunderphonics* türünde söz konusu eser, olduğu gibi kullanılmaktadır. Oswald’ın bahsi geçen metnine dayanarak bazı sanatçıların, müzikte telif hakkı yasalarını protesto etmek amacıyla bu yöntemle başvurduğu söylenebilir. *Plunderphonics* türünün vandal karakteristiğinin, aktivist ve karşı çıkan tavrının aksine, *vaporwave*’in tematik arka planında bu niteliklere rastlamak güçtür. Yöntemsel benzerlik, *vaporwave*’in de

plunderphonics gibi, geçmiş dönemde üretilmiş müzikleri yavaşlatıp dinleyiciye sunarak, dinleyicinin belleğine sesleniyor olmasından ileri gelmektedir. Cutler, *plunderphonia* kavramı üzerine kaleme aldığı metinde, müzikal yenilikle ilgili düşünceler üreten araştırmacıların, müziğin hem üretimi hem de yeniden üretiminde belleğin kritik rolünün genellikle ihmal edildiğinden bahsetmektedir (Cutler, 2000, s. 11-13). Yine Cutler'a göre, bir bellek sisteminin kendine özgü doğası, aracılık ettiği müziği şekillendirmektedir (Cutler, 2000, s. 5). Bu fikirden hareketle, *plunderphonics*'in yavaşlatma yönteminin sıklıkla uygulandığı *vaporwave* türü incelenirken de belleğin rolünün yadsınamaz olduğu söylenebilir.

Vaporwave gibi, *sampling* metodundan doğmuş olan ve yukarıda bahsi geçen *jamaican dub*, *techno*, *hip-hop* gibi türlerin müzik yapımcıları, yeni kompozisyonlar üretmek yerine var olan kompozisyonları dönüştürerek kullandıkları için kimi çevrelerce eleştiri yağmuruna tutulmaktadır.¹⁰ Fakat diğer taraftan, “eser hırsızlığı” kavramı, yalnızca Avrupa ve Amerika geleneğine özgü bir “basım ve yayım yönelimi, bireysel özgünlük ve fikirlerin kapitalist metalaştırılması geleneğine derinden gömülü bir norm” olarak da tanımlanmıştır (Richard L. Johannesen, 2009). Her ne kadar Batı geleneklerinde sözlere ve fikirlere sahip olunabilir veya pazarlanabilir gözle bakma eğilimi söz konusu olsa da bu eğilimi ahlaken yanlış bulan diğer geleneklerin de var olduğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Henry Self, sanatsal üretim özelinde *sampling* metodunun etik ve yasal boyutları hakkında kaleme aldığı *Digital Sampling: A Cultural Perspective* isimli makalesinde, Batılı olmayan toplumlarda, eser hırsızlığını etik ve yasal anlamda bir sorun olarak gören Avrupa ve Amerika paradigmasının tam tersi bir kültürel yapının var olduğundan bahsetmektedir. Self, Batılı olmayan bu toplumlarda, grubun kolektif sesinin, bireyin özerkliğinin üzerinde tutulduğundan bahseder ve Hebdige'den aktarır:

“Batılıların anlamakta güçlük çektiği şey, halk topluluklarında özgünlük endişesinin olmamasıdır. Öyle ki, bu topluluklar, böyle bir kavramı anlayabilecek bir çerçeveye dahi sahip değildir. Buna ek olarak, [bu topluluklarda] hiçbir birey, bir grup kelimenin ya da notanın üzerinde hak iddia edemez. ‘Çünkü bu kelimeler ve notalar, bütün gruba aittir ve bu aidiyet nesiller boyunca aktarılmıştır. Bu, kimsenin son sözü söyleyemeyeceğini göstermektedir. Bu topluluklarda herkesin birbirine katkı yapma hakkı vardır ve hiç kimsenin yazısı [değiştirilemez bir kutsallığa sahip değildir] (Self, 2002).

Self'in işaret ettiği bu noktadan hareketle, *vaporwave* müzikte sıkça rastlanan *sampling* metodunu, sanatsal özgünlük ya da emek hırsızlığı gibi kavramların ötesinde ele almak gerekmektedir. Çünkü, *vaporwave* için de bu kavramların söz konusu olduğu bir çerçevenin varlığından söz etmek zordur. *Sampling* metodu, *vaporwave* için, özgünlük iddiasında olmayan bir anlatı yöntemidir.

Vaporwave gerek *sampling* metodunu kullanması gerekse odaklandığı dönemin popüler müziklerini yavaşlatarak yeniden servis etmesi yönüyle, bahsedilen amaç doğrultusunda bir “tını” yaratmaktadır. Tını, “müzikal bir sesin kimliğini ve ifadesini tanımlamaktadır ve bir sesin perdesi, yüksekliği ve uzunluğu gibi ifade niteliklerinden ayrıdır” (Velankar, 2013). Müzikal çerçevede, tını, genellikle farklı enstrümanların ayırt edilebilmesi gibi noktalarda açıklayıcı bir kavram olsa da bu çalışma özelinde, daha çok, Velankar'ın yaptığı tanım itibarıyla, “bir sesin kimliği” olarak da düşünülebilir. Bu çalışmanın örneklemini oluşturabilmek adına *vaporwave* kategorisinde değerlendirilmiş olan birçok müzik parçasının benzer ses karakteristiklerine sahip olduğu saptanmıştır. Fakat bu benzerlik örneğin, fonksiyonel armoni veya melodi düzeyinde değil, tamamıyla tınısal

¹⁰ (bkz. <https://audioservices.studio/production/is-sampling-wrong-sampling-electronic-music>)

düzye gözlenmiştir: Dijital ortamda yavaşlatılması dolayısıyla tonu ve  z n rl g  azalan ve çoğunluğunun kasetten veya plaktan kaydedilmesinin bir sonucu olarak statik gürültülerin ön plana çıktığı nostaljik müzik tınısı, *vaporwave* ile özdeş bir tını olarak göze çarpmaktadır. Bu sebepten ötürü, bu başlık altında incelenecek olan unsurlar, *vaporwave*'in ‘‘müzikal’’ estetiğine değil; ‘‘işitsel’’ estetiğine daha yakın bulunmuştur.

Bu araştırma özelinde incelenen müzik eserleri¹¹ bakımından *vaporwave*'in, dinleyicisini nostalji hissine sürükleme için yalnızca ilgili dönemin kitle müziğine değil, aynı zamanda dönemi çağrıştırma potansiyeli olan ‘‘bildirim seslerine’’ veya *muzak*¹² gibi ‘‘fonksiyonel müziklere’’ de başvurmakta olduğu söylenebilir. Asansörler, havalimanları, alışveriş merkezleri gibi mek nlerde  alınmak üzere üretilmiş olan bir zamanların müziğine göndermeler yaparak *vaporwave*, kendi stil unsurlarını etkili şekilde kullanmaktadır. Blank Banshee rumuzunu kullanan Patrick Driscoll'un, 2012 yılında yayınladığı *B:/ Start Up* isimli *vaporwave* parçasının geçiş kısmında işitilen F#min9 *synth* arpej¹³, yüksek oranda detone edilmiş ve filtrelenmiş yapısıyla bir asansör müziğini andıran nostaljik bir karaktere büründürülmüştür. Fakat müziğin bu kısmında, dinleyiciye nostalji hissini yaşatan nitelik, arpejin F# minör gamında yapılması ya da akor yürüyüşünde bu spesifik akorunun üstlendiği fonksiyon değildir. Nostalji hissini yaşatan müziğin bu kısmının, çeşitli ses işleme metotlarıyla dinleyicinin zihnindeki nostaljik asansör müziği imgesini ‘‘oltalıyor’’ olmasıdır. Blank Banshee  rneğinde olduğu gibi, *vaporwave* bu gibi tınların taklit edilmesi üzerinden atmosferler yaratmakta, bu tınıyı müzik kolağı tasarımına yedirerek geçmişi ve hatta geçmişten seçilip ayıklanmış özel bir durumu anımsatma görevini yürütmektedir. *Vaporwave*, bu yolla eleştirisini yerleştireceği  er vevi kurmaktadır.  er venin içine nasıl bir söylemi yerleştireceği bütünüyle tasarımcının karar verdiği bir niteliktir. *Vaporwave*, görsel alanda, geçmişin reklam filmlerinden, afişlerinden ve basılı materyallerinden nasıl malzeme topluyorsa, müzikal alanda da geçmişin bildirim seslerinden, atmosferik tınlarından ve kitlesel müziğinden malzeme toplamaktadır. Bu noktada *vaporwave*'in işitsel estetik tartışması, müziğin anatomisi üzerinden değil; müziğin fenomenolojisi üzerinden yürütülmelidir. Bu bağlamda söylenebilir ki; bir nota değeri olsun ya da olmasın, *vaporwave*, kimi ‘‘ ağrışımsal’’ seslerin kullanımına başvurarak bireyin belleğinden nostaljik bir nesneyi, mekânı, olayı ya da kişiye çağırmasını ve dinleyicisinin, çağırdığı bu süje üzerine düşünmesini sağlar. Dolayısıyla özünde dijital teknolojinin mümkün kıldığı ses işleme yöntemlerini kullanarak, var olan müzikleri manipüle etme ve bu yolla geçmişe dair bir vurgu yapma fikri taşıyan *vaporwave*'in, geleneksel anlamıyla müzikal estetik yönünden incelemeye tabi tutulması ve bu yolla özümlenmesi, yapılan araştırmayı odaklandığı noktadan saptıracaktır.  nk  *vaporwave* yeni müzik kompozisyonlarının üretilmesinden daha çok, var olan müzik kompozisyonlarının ya da geçmişten ‘‘kalan’’ seslerin yaratıcı biçimde kullanımını  nceler¹⁴. Bu kullanım sayesinde, anıştırmacı bir tını üretimi söz konusu olur ve yine bu yaratıcı kullanım sayesinde, dinleyici, 80'lerin *arcade* oyunlarını anımsar; 90'ların alışveriş merkezini hatırlar. Kimi durumlarda, *vaporwave* dinleyicisinin belleğinde, basit bir müzik cümlesinin dahi, geçmişe dair bir ayrıntıyı y zeyeye  ıkartabildiği söylenebilir. Dinleyici üzerinde nostaljik bir tesir yaratan bu müzik cümlesinin, herhangi bir şarkıda veya reklam

¹¹ İncelemeye konu olmuş müziklerin tümü, alfabetik düzende diskografi başlığı altında listelenmiştir.

¹² *Muzak*, 90'larda alışveriş merkezlerinde  alınmak üzere müzik servis eden bir dağıtımcı firmanın ismiyken, günümüzde bestecilerin sanatsal yaratıcılığı neredeyse tümüyle arka plana attığı ve belirli bir kompozisyon formülüyle tüketicilerin bir mek nda ‘‘alışveriş moduna’’ girebilmelerini destekleyen bir müzik türü ismine evrilmiştir. *Muzak*, ‘‘bizleri sarmalayan bir tür embriyo sıvısı gibidir. *Muzak* bizi hiçbir zaman ürkütmez, hiçbir zaman gürültülü değildir. Hakeza sessiz de değildir. *Muzak*, her zaman oradadır’’ (Gersten, 2017). Dolayısıyla ilgili kısımda *muzak* kelimesi de bahsi geçen bağlamda bir müzik türünü işaret edecek şekilde kullanılmıştır.

¹³ *Blank Banshee*'nin bahsi geçen teklisi *B:/ Start Up* için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=meP-GLKPEkk>. Söz konusu F#min9 arpej, bahsi geçen parçanın yirmi dokuzuncu saniyesinden sonra işitilebilir.

¹⁴ *Vaporwave* dendiğinde, genellikle akla yavaşlatılmış ya da *sample* kesme yöntemiyle üretilmiş çalışmalar gelse de son dönemlerde *vaporwave* kategorisinde özgün elektronik kompozisyonlara rastlamak da mümkündür. Fakat bu durum, *vaporwave*'in yaygın bir akım haline gelmesini sağlayan nedenler arasında olmadığından, bu çalışmanın özelinde bilinçli şekilde göz ardı edilmiştir.

filminde kullanılmasına dahi gerek olmayabilir. Super Mario Bros, “ilk kez 1985’te, Japon ve Amerikan *arcade* makinelerinde ortaya çıkmıştır” (Time, 2015). Bu yönüyle, oyuna dair görsel ve işitsel unsurlar, *vaporwave*’in kolayca ilişki kurabileceği ve tasarımcıların tasarımlarında yer verebileceği materyaller sağlamaktadır.



Görsel 5. Beşinci Oktavdaki Sol Üzerine Tam Dörtlülerin Vurgulandığı Nostaljik Melodi (Super Mario Bros)



Fotoğraf 2. Super Mario Bros Oyununda Sesli Bildirimin İmgesel Bağlamı

1985 yılında, Nintendo’nun önde gelen isimlerinden Shigeru Miyamoto’nun ürettiği *Super Mario Bros* oyunu, oyunlara yerleştirilen küçük müzikal cümlelerin, zaman ilerledikçe geçmişe dönük bir ansıma yaratması adına iyi bir örnek taşımaktadır. Bağlamından kopartılarak ele alındığında, “beşinci oktavdaki sol üzerine tam dörtlülerin vurgulandığı” bir melodi veri yönünden yetersizdir (bkz. Görsel 5). Bu melodi, kâğıt üzerinde herhangi bir ansıma gerçekleştirip, dinleyicinin belleğine seslenemez. Fakat bir *ses sentezleyici* aracılığıyla gerçeğine yakın biçimde sentezlenirse ve *Super Mario Bros* imgeleriyle birlikte kullanılırsa, işte o zaman dinleyici bu melodinin, Mario’nun kafasını tuğlaya vurarak altın toplarken çıkardığı sesli bildirimin melodisi olduğunu anımsayabilir (bkz. Fotoğraf 2). Bu örnek üzerinden, *vaporwave*’in işitsel unsurlarının, birtakım imgelere eşlik ederek geçmişe dönük bir anıştırma yaratmak adına kullanıldığı söylenebilir. *Vaporwave*, seslerin ikonografisini kurcalayarak, dinleyicinin belleğine seslenmenin farklı yollarını arar. 70’ler ve 90’lar aralığında üretilen makinelerin, *arcade* oyunlarının veya diğer kaynakların ürettiği bildirim sesleri, geçmişe dönük bir hatırlatma yapabilme potansiyelinden ötürü, *vaporwave*’in işitsel alanına dahil olarak kolajına katkı sağlayabilir. Bu tarafıyla, *vaporwave*’in görsel stil unsurları, bir anlamda aynı amaca hizmet eden işitsel stil unsurlarıyla ortak paydada birleşmektedir.

Bu çalışmanın örnekleminde yola çıkılarak, örnekler incelendiğinde, *vaporwave*'in, geçmişin “fonksiyonel müzik” temasından esinlendiği ve *vaporwave* müzik yapımcılarının, 70’li yıllardan 90’lı yıllara, asansörler ve alışveriş merkezleri gibi alanlarda çalınan müzikleri manipüle ederek çevrimiçi dolaşıma sokan bir formata sahip olduğu sonucuna varılabilir. Özellikle toplumsal tüketim alanlarında çalınan, basitlik ve “kolay sindirilebilirlik” gibi nitelikler taşıyan *muzak*, *vaporwave* müzik yapımcılarının, *sampling* metodunu kullanarak, geçmiş dönem tüketim pratiklerini anımsatmak için yararlandığı referanslardan biri olarak kabul edilebilir.¹⁵ Jones ve Schumacher, *muzak*'ın tüketim ivmesini ve çalışma verimliliğini arttıran fonksiyonel basitliğine dair saptamalar yapmışlardır:

“*Muzak*'ın programları, başlangıcından itibaren, klasik ve hafif dans müziğinin yanı sıra standart popüler şarkıların sıkı yeniden düzenlenmesinden oluşuyordu. Orijinal versiyonlarda bulunan benzersiz veya potansiyel olarak dikkat dağıtıcı ritmik, melodik veya armonik özelliklerin kaldırılmasına özen gösterildi. Hacim veya tempodaki dramatik değişimler yumuşatıldı. Atonal pasajlar, ani anahtar değişiklikleri veya potansiyel dinleyicileri şaşırtabilecek veya şaşırtabilecek herhangi bir özellik ortadan kaldırıldı. Doğaçlama ve kendiliğindenlik son derece kısıtlıydı ya da yoktu” (Simon Jones, 1992).

Vaporwave dinleyicinin belleğine seslenerek, geçmişin tüketim kültürüne dair nostalji yaratırken, *muzak* temasından ve tınısından da faydalanmaktadır. 1980’lerin sonundan 1990’ların başına dek Amerika’nın dev süpermarket zinciri Kmart’ta çalışmış olan Mark Davis, çalıştığı süre boyunca kasetten çalınan müzikleri dijitalle dönüştürerek arşivlemiş ve bu arşivi 2015 yılında *archive.org* platformunda erişime açmıştır. Davis’in erişime açtığı bu arşiv, gerçek *muzak* örneklerini barındırması yönüyle çoğu *vaporwave* yapımcısına ilham olmuştur. Kimi müzisyenler, erişime açılan bu müzikleri yazılımsal ortamda *vaporwave* estetiğine uyarlayıp albümler üretmişlerdir.¹⁶ Bu arşivin yayınlanırken değiştirilmeye ve dönüştürülmeye müsait biçimde lisanslanması, onu *vaporwave* müzik yapımcılarının *sampling* yöntemini kullanarak, ana temaya son derece uygun müzikler üretebilmelerini mümkün kılan ve içinde yüzlerce materyali barındıran bir medya havuzu haline getirmiş olduğu söylenebilir. Geçmişe ait olması, tüketim kültürüyle yakından ilişkide bulunması, *up-beat* yapısıyla 70’lerden 90’lara *vaporwave*'in “neşeli geçmiş” temasını desteklemesi gibi taraflarıyla Davis’in erişime açtığı *muzak* arşivi, *vaporwave* özelinde kayda değer bir nitelik taşımaktadır. *Vaporwave*'in işitsel estetiğini çok yönlü şekilde besleyen *muzak*, özellikle 1970-1990 aralığında, tüketici kapitalizmine eşlik eden bir arka fon müziği olarak günceldi. *Vaporwave*, geçmişe odaklanan yapısıyla, konu edindiği zaman aralığının günceline odaklanmakta ve *muzak* tınısını da dinleyici belleğine seslenmenin bir yolu olarak kullanmaktadır. Geçmişe dair tüm müzikal unsurlardan bir şekilde faydalanabilen *vaporwave* estetiği, *muzak* müziklerini *sampling* metoduyla yeniden inşa etmekte ve anıştırma eylemini bu sayede gerçekleştirmektedir. Asansörlerde, alışveriş merkezlerinde ve mağazalarda sıklıkla çalınan evrensel fon müziğini anımsatarak *vaporwave*, kendine has yapısıyla kitlesel tüketimciliği hicvetmektedir.

¹⁵ *Muzak LLC*, “çalışırken verimliliğinizi artırır” sloganıyla 1954 yılında markalaşan ve işletmeler için “arka-plan müziği” kaydedip pazarlayan bir şirket olsa da zamanla bir jenerik markaya dönüşmüş ve hem tüketim ivmesini hem de çalışma verimliliğini pozitif yönde etkilediği düşüncesiyle çalınan tüm arka-plan müziklerin türünü niteleyen bir isim haline gelmiştir (Blecha, 2012).

¹⁶ Mark Davis’in 2015 yılında erişime açtığı arşiv için (bkz. <https://archive.org/details/attentionkmartshoppers?tab=collection>) Erişime açılan bu arşivin, *vaporwave* meraklıları ve müzik yapımcıları üzerinde uyandırdığı etkinin bir örneği için (bkz. https://www.reddit.com/t/Vaporwave/comments/99u8n5/56_hours_of_kmart_background_music_digitzed_from/)

Estetik unsurları bakımından incelendiğinde, ilk dönem örneklerinde, *vaporwave* türü, çeşitli *smooth-jazz*, *R&B* ve *lounge* müzik parçalarının, basit bir esnetme metoduyla, temposunun ve çözünürlüğünün düşürülmesi prensibini taşımaktaydı. Orijinaline kıyasla, hissedilir biçimde yavaşlatılan bu parçaların, bir sonraki aşamada çeşitli yerlerinden kesilmesi ve *loop* haline getirilmesi, ileri miksaj kabiliyetine ihtiyaç duyulmaksızın, kısa yoldan sürrealistik bir *sound*'un elde edilmesiyle sonuçlanmaktaydı. İlk dönemlerde olduğu gibi, güncel örnekleriyle incelendiğinde *vaporwave*, 1970-1990 aralığında son derece popüler olmuş fakat günümüzde unutulmaya yüz tutmuş kimi şarkıları (Vektroid'in ürettiği *Machintosh Plus*¹⁷ örneğinde olduğu gibi) yavaşlatıp çevrimiçi ortamda dolaşıma sokarak, üretim ve değişim döngülerini yeniden tanımlamaktadır. Bu anlamda, yavaşlatma/esnetme unsuru, bu çalışma için incelenmiş olan parçalar özelinde, *vaporwave*'in temel estetik unsurlarından sayılabilir. Var olan bir şarkıyı internet üzerinden bilgisayar ortamına indirip yavaşlatma eyleminin kolaylığı ve bu yolla üretilen “yeni” müzik parçasını internet üzerinden kitlelerle etkileşime sokabilmenin dolaysızlığı, müzik tüketicilerini aynı zamanda müzik üreticilerine dönüştürmektedir. Bahsi geçen kolaylığın bir sonucu olarak *vaporwave* müzik üreten bireylerin sayısının artması ve müzik tüketicisinin aynı zamanda bir müzik üreticisine dönüşmesi, bir paylaşım ve çapraz dölleme iklimi yaratmaktadır. “Bu paylaşım ve çapraz dölleme iklimi, müzik üretiminin hızla demokratikleştiğinin göstergesidir” (C, 2020). Günümüzde, özellikle *vaporwave*'in yaratım süreci sayesinde, tüketiciler daha önce sadece dinlemeye alışık oldukları şarkıları aktif olarak indirip manipüle ederek, müzik ürünlerinin sadece pasif alıcıları olma konumlarından kurtulabilmekte ve aynı anda bir üretici rolünü de üstlenmektedirler.

Bir dönem popüler olan şarkılardan *sampling* yöntemiyle belirli kısımları çekip çıkartması ve ardından bu kısımları yavaşlatarak *loop*'lar elde etmesi ve nihayetinde görsel estetiğinde de söz konusu olan eskitme efektlerini devreye sokması, *vaporwave*'in kendine has tınısını meydana getirmektedir. Yavaş müzik kimi dinleyiciler için rahatsız edici olsa da çoğu kişi bu yönünü *vaporwave* müziğin en iyi yanı olarak görmektedir. Çeşitli medya platformlarında üre-tüketimci *vaporwave* müzik yapımcıları tarafından yayınlanmış olan *vaporwave* müziklere yapılmış olan yorumlar incelendiğinde, düşük ve “kasvetli” tonların dinleyici üzerinde yatıştırıcı bir etki sağladığı ve özellikle bu tonlar eski görüntülerle eşleştirildiğinde dinleyici üzerinde güçlü bir duygusal etkinin olduğu rahatlıkla gözlemlenmektedir.

İncelenen çalışmalarda, sıkça rastlanan iki stil unsuru olarak detonasyon efekti ve *sidechain compression* kullanımı dikkat çekmektedir. Detonasyon efektinin, *vaporwave*'in tıpkı görüntüde VHS etkisini yazılımsal yollarla yeniden oluşturarak geçmişe vurgu yapması gibi, müzikte de ilkel donanıma yaptığı bir gönderme olduğu düşünülebilir. Bu yolla *vaporwave*, açıkça dinleyicisine banttandır yürütülen müziğin yaygın olduğu dönemleri hatırlatmakta ve o dönemin fiziksel donanımının sebep olduğu (ve günümüzde artık pek de söz konusu olmayan) işitsel durguları ön plana çıkartmaktadır. Baudrillard'a göre gelişen teknolojiyle birlikte müzik üretme ve tüketme eylemlerinde işitsel durgu ve statik gürültü gibi kusurların zaman ilerledikçe ortadan kalkması, gerçeklik ilkesinin yitmesine sebep olmaktadır. Gerçeklik ilkesinin yitişi, Baudrillard'a göre, medyada “bütünsel gerçekliğe” geçişin kaçınılmaz bir sonucudur:

“Bütünsel gerçeklikle müzikte de karşılaşabilirsiniz –hani şu “kadrifonik” alanlarda karşılaştığımız ya da bilgisayar aracılığı ile “bestelenebilen” parçalarda. Hani şu seslerin her türlü gürültü, parazitten arındırılıp, pırl

¹⁷ Vektroid'in *Macintosh Plus* isimli parçası için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=aQkPcPqTq4M>

pırl bir hale getirilerek kusursuz teknik bir restorasyon işleminin gerçekleştirilmesi gibi. Buradaki sesler doğal biçimlerini yitirerek bilgisayar programı tarafından güncelleştirilmektedirler. Müzik salt bir ses dalgasına indirgenmekte ve dinleyiciye bu programlanmış ses ulaştırılmaktadır (Baudrillard, 2019).

Müziğin salt bir ses dalgasına indirilmesi ve teknik düzenlemeler sayesinde dinleyiciye, doğal gürültü gibi kusurlarından arındırılarak servis edilmesi yoluyla “yanılsama, rastlantı ve kusur insani dünyadan dışlanmaktadır. Fakat Baudrillard, unutmaya başladığımız katı bir gerçeği hatırlatarak vurguda bulunur: ne dünya ne insan ne de insan yapımı dünyamız gerçekte kusursuz değildir. Aslında dünya, gerçekliğini bu kusurlu halinden almaktadır” (Güzel, 2015). *Vaporwave*, başta teknolojik gelişmelerin ve dolayısıyla müzikte endüstri standardının getirdiği bu kusursuzlaşma olgusuna, 70’lerden 90’lara, her alana yayılmış olan kusurlu müziği benimseyerek ve bu müziği dinleyicisine anımsatarak ayak direktmektedir. Bu doğrultuda düşünüldüğünde, örneğin detonasyon efekti sayesinde yaratılan eski müzik algısı, *vaporwave*’in geçmişe bir doğallık ve insanlık nitelemesini getirdiğini destekler niteliktedir. Hem görsel hem işitsel stiliyle *vaporwave*, zamanı durdurarak, günümüzün kusursuz yapaylığı yerine geçmişin kusurlu doğallığını görünür kılmaktadır. Bu yönüyle, nesne fetişizminden esinlenen görsel tasarımcılarıyla ve muzak tınısını yaşatan *geek* müzik yapımcılarıyla *vaporwave*, tüketici kapitalizmine tam anlamıyla kötücül bakmamakta; aslında bir yandan da onun geçmişe ait doğallığına güzelleme yapmaktadır. Yazılımsal biçimde yaratılan detonasyon efekti de gözlenen tüm diğer stil unsurları gibi, *vaporwave*’in geçmiş zamanı çağrıştırmaya amacına hizmet etmektedir. İncelenen yeni dönem *vaporwave* müziklerde, 2010 yılından sonra ortaya çıktığı dönemde türün sahip olduğu yavaşlatılmışlık, deforme edilmişlik, eskitilmişlik gibi unsurların gözlenmediği; baştan sonra bir kompozisyon ve aranjman sürecinin söz konusu olduğu parçalara rastlanmıştır. Bahsi geçen yeni dönem parçalarda sıklıkla başvuru olan bir efekt olan ve ilk dönem *vaporwave* müziklerde rastlanmayan bir mix sürecinin elementi olarak *sidechain compression* kullanımı dikkat çekicidir. *Sidechain compression* efekti, özellikle elektronik dans müziğinde, [1]bas vuruşların bas frekansları domine ettiği ve bas enstrümanları duymanın zorlaştığı durumlarda, [2]bas enstrümanın bas frekansları domine ettiği ve bas vuruşları duymanın zorlaştığı durumlarda, [3]bas frekans aralığında birden fazla unsurun kesişmesi sonucu, hem bas vuruşların hem de bas enstrümanların duyulmaması gibi durumlarda, bu sorunları ortadan kaldırmak için başvuru olan işlevsel bir yöntemdir (Guggenberger, 2020). Bu yöntemle, büyük alanlarda dinlenmek üzere tasarlanan elektronik dans müziği türleri için büyük önem taşıyan *kick drum sample*’lerini daha belirgin hale getirilmekte ve bas frekansların daha tutarlı duyulmasını sağlanmaktadır. Baştan sona bir kompozisyon sürecinin söz konusu olduğu *vaporwave* müziklerin büyük kısmında *sidechain compression* metoduna başvurulmuş olması, *vaporwave*’in ortaya çıkışından sonra, tüm anlatsal taraflarından ayrı olarak, zaman içerisinde elektronik dans müziğinin temel niteliklerini kazandığına işaret etmektedir.

***Vaporwave*’in Görsel ve İşitsel Stil Unsurları Arasındaki Bağlılıklar**

Hem görsel hem de işitsel alanda *vaporwave*’in retro algısı 1970-1990 aralığına odaklanmaktadır. *Vaporwave* tasarımcılar, geçmişin medyasından faydalanarak retro üretmektedirler. Bu üretim aşamasında, görsel tasarımlarda gözlemlenen dekapaj metodu, *vaporwave* müzikteki *sampling* metoduyla eşleşmektedir. *Vaporwave* için, müzikte *sampling*, başkası tarafından üretilmiş olan müziklerden parçalar toplayarak bir müzik kolajı oluşturma işlevi görünürken; görsel tasarımlarda dijital dekapaj, başkası tarafından üretilmiş olan fotoğraf ve yazılardan parçalar toplayarak bir görsel kolaj oluşturma işlevi görmektedir. Bu noktada, *sampling* ve dekapaj, *vaporwave* estetiği için

aynı amaca hizmet etmektedir. Dolayısıyla, bir bağlamdan başka bir bağlama süje oturtma amacıyla kullanılan dekupaj ve *sampling* metotları her iki alanda ortaklaşa kullanılan stil unsurlarıdır. Her iki alanda da *vaporwave*, yeni bir bağlam yaratmakta ve bu yeni bağlama eklediği materyali 1970-1990 aralığının kitle medyasından toplamaktadır. *Vaporwave* görselde ve *vaporwave* müzikte gözlemlenen bir diğer stil unsuruysa eskitmedir. Görsel *vaporwave* tasarımlarda, geçmiş zaman vurgusu yapmak için sıklıkla *glitch*, kumlanma, 4:3 çerçeve oranı ve özel renk paleti gibi efektlere başvurulurken; müzik parçalarında aynı vurguyu yapmak için, yavaşlatarak *bitrate* (dolayısıyla işitsel çözünürlük) düşürme, nostaljik *muzak* tınısından faydalanma, 1970-1990 döneminin müzik kaydetme ve kayıttan yürütme donanımını DSP yoluyla anıştırma gibi yöntemlere başvurulmaktadır. Bu veriden hareketle, görsel ve işitsel alanda *vaporwave* tasarımcıların benimsediği yöntemlerin, geçmişe vurgu yapma amacı doğrultusunda eşleştiği ve birlikte çalıştığı gözlenmektedir. Görsel tarafıyla *vaporwave*, 1970-1990 aralığının kitle medyasından, *arcade* makineleri gibi tüketim kültürüyle bağlantılı eğlence nişlerinin grafiklerinden, montaj hattı aracılığıyla üretilen seri üretim ürünlerinin fotoğraflarından, dönemin trend fontlarından beslenirken; işitsel tarafıyla *vaporwave*, 1970-1990 aralığının kitle müziğinden, *arcade* makinelerinin sesli bildirimlerinden, seri üretim ürünlerinin satışa sunulduğu devasa alışveriş merkezlerinde yer verilen fonksiyonel müziklerden beslenmektedir. Bu durum, *vaporwave* görsel ve *vaporwave* müziğin yalnızca stil unsurlarının değil, aynı zamanda kullandığı yöntemleri devreye soktuğu alanların da eşleştiğini ortaya koyar. Bu araştırmada saptanmış olan ve daha ileri bir araştırmayla genişletilmesi mümkün olan bu bağıntılar, *vaporwave*'in tüketim kültürü temasına ve üstü kapalı tüketici kapitalizm kritiğine dair görünür ipuçları sağlamaktadır.

Tüketici Kapitalizmi Bağlamında Vaporwave

Vaporwave, donanımsal ve yazılımsal teknolojinin gelişip erişilebilir hale gelmesiyle birlikte müzik yapıcılığının ve görsel tasarımcılığın nispeten daha bireysel hale geldiği bir ortamda doğmuştur. İlk örneklerinin 2010 yılında gözlenmeye başladığı bu sanat akımı, bilgi teknolojilerinin gelişimiyle, özellikle internetin bilgi dolaşımı sağlamadaki üstün hızından faydalanmıştır. *Vaporwave*'in hem ortaya çıkmasını hem de kitleler arasında yaygınlaşmasını sağlayan *medium* internet olmuştur. Bu bağlamda *Vaporwave*, tüketici kapitalizm yaklaşımlarının doğmaya başladığı, bilişsel devrim evresi sonrasının etkilerini barındırmaktadır. Bu etkilerin *vaporwave*'in görsel ve işitsel estetiğine katkıları önceki kısımlarda açıklanmıştır. Bu metin için tüketici kapitalizm, Bocock'un yaygın şekilde kabul görmüş tanımıyla, "tüketim için giderek artan oranda yeni metaların temel alındığı yeni ve farklı bir kapitalist sistem" anlamıyla *vaporwave* ile bağdaştırılmıştır. Bu tanıma göre, *vaporwave*'in ana temasında sıklıkla rastlanan tüketim olgusunu, salt ekonomik bir süreç olarak değil, aynı zamanda gösterge ve sembollerin de içinde bulunduğu sosyo-kültürel bir süreç olarak ele almak gerekmektedir (Bocock, 1997).

Özellikle görsel nitelikleriyle, tüketim olgusunun 1970-1990 aralığında sahip olduğu gösterge ve sembellere vurgu yapan *vaporwave*, dönemin sosyo-kültürel yapısının tüketim kültürüyle ilişkisini bu göstergeler üzerinden hatırlatmaktadır. Güncel bilgisayar yazılımlarının ilkel dönem logolarının, seri üretim ürünlerinin ambalajlarının, *fast-food* zincirlerinin marka renklerinin, *arcade* oyunlarının grafiklerinin, dönem filmlerinin ve reklamlarının formal unsurlarının kullanımına başvuran tasarımcılar, dekupaj yöntemini kullanarak oluşturdukları bu yeni bağlamda, 1970-1990 aralığının sosyo-kültürel dinamiklerini anımsatarak nostalji hissi üretmektedirler. Benzer şekilde, *vaporwave* müzik yapımcıları da dönemin kitle müziğinin, donanımsal bildirim seslerinin, fon müziklerinin ve *muzak* gibi fonksiyonel müziklerin kullanımına başvurarak, aynı dönemin sosyo-kültürel

dinamiklerine dikkat çekmektedirler. Dolayısıyla, *vaporwave* hem işitsel hem de görsel tarafıyla tüketim olgusunun gösterge ve sembollerini estetiğine dahil ederek, olgunun bu yönüne dikkat çeker.

Tüketicilerin hem üretimde hem de bilginin/mesajın yayılması sürecinde aktif bir rol oynadığı (Erdem, 2017) ve tüketime aktif şekilde katılım gösterirken bir yandan da üretime katkıda bulunduğu tüketici kapitalizm fikrinden hareketle, *vaporwave* örneği üzerinden bir “üre-tüketimci” müzik yapımcısı rolünden bahsedilebilir. Bu tarafıyla *vaporwave*, görsel tasarım ve müzik sahasında tüketici kapitalizmi vurgusu taşıırken diğer bir tarafıyla ise yapımcı ve tasarımcı profiliyle de tüketici kapitalizme aktif şekilde katılım gösteren bireylerin ürünlerini barındırmaktadır. Stil unsurlarının basitliği, üretim sürecinin zahmetsizliği ve dolayısıyla üretilen görsellerin ve müziklerin enformasyona dönüştürülüp internet ortamında dolaşıma katılmadaki hızı, *vaporwave* yapımcılarının oynadığı aktif üretim rolünün bir parçası olarak düşünülebilir. Bir kalıba sahip olan ve bu kalıplar sayesinde hızla üretilen elektronik müzik türleri de bu çerçevede incelenebilir. Tüketici kapitalizm, prodüksiyon sahasında da yeni teknolojilerle şekillenmektedir. Yeni teknolojilerin gelişmesi, müzik pazarında olduğu gibi, “ekonominin daima yeniliğe açık, kesintisiz bir kendini yaratma ve yeniden üretme sürecine girmesiyle sonuçlanır” (Harvey, 2015). *Vaporwave*, üretim biçimiyle bu türeden bir sürecin izlerini taşımaktadır. *Vaporwave* müzik prodüktörlerini de içine alan yatak odası prodüktörleri hem kültürel üreticiler hem de kültürel tüketiciler olmak üzere iki yönlü faaliyet göstermektedirler. Bu iki yönlü faaliyet, tüketici kapitalizme aktif şekilde katılım gösteren prodüktörlerin varlığına işaret eder. “Üretimi mekândan, tüketimi de zamandan ayıran [tüketici kapitalizm] öncelikle yerküreyi bir üretim atölyesine çevirmeye, sonradan da insanları tüketim cennetinde yaşatmaya çalışmıştır” (Duman, 2016). Müzik yapımcıların yatak odalarının, “üretim atölyelerine” dönüştüğü günümüzde, *vaporwave* müzik ve görsel, geçmişin tüketim nesnelerini yeniden inşa ederek ürünleştiren bir akım olarak da düşünülebilir.

Bunların yanı sıra, 1970-1990 aralığında kitle iletişim araçlarıyla popüler kültür ürünlerine dönüştürülmüş ve tüketim nesnesi haline gelmiş gündelik yaşam pratikleri, *vaporwave* temasını besleyen unsurlar arasındadır. *Vaporwave*, bahsi geçen dönemin tüketim nesnelerini ve dolaylı yoldan yine aynı dönemin gündelik yaşam pratiklerini sembolize ederek estetik yapısına dahil etmektedir. Örneğin, Florida eyaletinin tropikal yönünü nesneleştiren ve bir turizm ürünü olarak pazarlayan bir satış stratejisinin sembolik yansıması olarak, *vaporwave* tasarımların bir kısmında, palmiyeler ve neon gece kulübü tabelaları gibi unsurlara rastlanabilir. *Vaporwave*, özellikle görsel yapısında bu gibi stratejiler için geçmişte sembolize edilmiş olan unsurlara sıklıkla yer vermektedir.

Tartışma

Vaporwave'in işitsel yapısını meydana getiren belirleyici unsurları müzik terminolojisinin üzerinde düşünmek gerekmektedir. Bu araştırmada tespit edilen bütün belirleyici unsurlar, *vaporwave* “tınısını” oluşturmak adına fonksiyonelleşmiştir. İncelenen örneklerde, yavaşlatma, düşük çözünürlük, detonasyon, makro *sampling* gibi elementler ilk bakışta dikkat çekse de daha kapsamlı bir araştırmayla *vaporwave* müzik ile özdeşleştirilebilecek olan daha fazla işitsel ve müzikal unsur saptanabilir. Saptanan belirleyici unsurlar göz önünde bulundurulup yorumlandığında, tüm bu unsurların, *vaporwave*'in geçmiş anlatisına katkı sağlamak için var olduğu söylenebilir. Görsel estetiğiyle muhatabının belleğinden yakın geçmişin renklerini, dokularını, ikonlarını, kadrajlarını ve fontlarını çağırarak *vaporwave*, işitsel estetiğiyle de dinleyicinin belleğinden yakın geçmişin kitlesel müzik tınısını, *arcade* oyunlarının bildirim seslerini, fonksiyonel müziğini ve müzikal kitle medyasını çağırarak nesne fetişizmine, kapitalist metaya, alışveriş arzusuna ve daha genel ölçekte tüketim kültürüne vurgu yapmaktadır.

İncelenen kimi çalışmalarda, yazılımsal yavaşlatma/esnetme ve kreatif *sampling* gibi formal düzenlemelerden sonra, elde edilen sese statik gürültünün eklenmesi ve elde edilen sesin teyp ve kaset emülatörleri aracılığıyla deforme edilmesi gibi dijital ses işleme (DSP) uygulamalarının söz konusu olduğu örnekler işitilmiştir. Fakat *vaporwave* türü için, bu gibi DSP uygulamalarının tam anlamıyla hangi parçalarda ne düzeyde gözlendiğini veya DSP uygulamalarının özellikle parametrik düzeyde, yapımcılar tarafından nasıl gerçekleştirildiğini saptayabilmek için ileri araştırmaya ihtiyaç vardır.

Bu çalışma kapsamında yapılan incelemeler ve elde edilen bulgular birden çok sorunsalı yüzüne çıkartmaktadır: [1]*Vaporwave* tanımlaması, ilk dönem örneklerinde gözlenen yavaşlatma ve *sampling* metotlarını zamanla terk eden müzik yapımcılarının, *vaporwave sound*'una bağlı kalarak ürettiği özgün elektronik müzik parçalarını da içine almakta mıdır? Şayet son dönemlerde *vaporwave* etiketiyle üretilen özgün elektronik müzik parçaları da aynı kategoriye alınırsa, bu durumda *vaporwave* kategorisi “var olan parçaların kullanıldığı kolaj müzikleri içeren” ve “armonik kreasyonun söz konusu olduğu özgün kompozisyonları içeren” iki büyük alt kategoriye ayrılmaktadır. Fakat yavaşlatma ve *sampling* gibi metotlar *vaporwave* akımının en belirleyici nitelikleri olduğundan, bu niteliklerden ayıklanmış yeni formu yeniden tanımlamak gerekecektir. Bu yeni form hala *vaporwave* müzik midir? Yine de armonik kreasyonun söz konusu olduğu özgün *vaporwave* kompozisyonlar, armonik tahlil yöntemleriyle incelenebilirse, bu sayede, düzenleme, gösterge ve sembolizm pratiklerinden ayıklanmış şekilde *vaporwave*'in salt müzikal teması çözümlenebilir. [2]*Vaporwave*'in “eskime” yoluyla geçmiş zamana gönderme yapma davranışında çeşitli teknik yöntemler söz konusudur. Bu araştırma özelinde incelenen kimi müzik parçalarında, statik gürültü ve teyp/kaset emülatörlerinin kullanımı işitilmektedir. Fakat bu kullanımların ne düzeyde gerçekleştiğini saptayabilmek için doğru yazılım ve donanımlarla parametrik ölçümlerin yapılması gerekmektedir. Şayet bu türden bir ölçüm yapılırsa, bu sayede örneğin “tam olarak hangi parametrik değerlerde hangi efektörün kullanılması tınıda “eski” hissini yaratmaktadır” gibi spesifik sorulara nesnel cevaplar verilebilir. [3]Çoğu yazılı ve görsel kaynaktan, *vaporwave*'in bir tür kapitalizm eleştirisi getirdiği düşüncesine rastlanmıştır. Öte yandan, özellikle görsel ve işitsel teknik bakımından incelendiğinde bu çalışma özelinde, *vaporwave* akımının temasında sloganik bir sert kritiğe rastlanmamıştır. Bir yandan *vaporwave*'in kapitalizmle ilişkili bir tür olduğu açıktır ve yüzeysel biçimde, sembolik niteliklere sahip eleştirel bir anlatının varlığından bahsedilebilir fakat diğer yandan *vaporwave* akımını benimseyen sanatçıların negatif ya da pozitif bir eleştiri yürüttüğünü kesin biçimde ifade etmek zordur. Bilimsel bir nesnellikle bu çıkarımı yapabilmek için, *vaporwave* tasarımcılarla ve müzik yapımcılarıyla yapılan görüşmelerin değerlendirildiği bir sözlü çalışma yürütülebilir. Aynı zamanda, bu türden görüşmelerle desteklenmiş daha ileri bir araştırma sayesinde, *vaporwave*'in politik yapısına dair daha tutarlı ve nesnel çözümlenmeler gerçekleştirilebilir. Dolayısıyla bu araştırma sonucunda ortaya koyulan bulguları doğrulamak ve genişletmek adına, hem araştırma metodu bakımından farklı disiplinlerin devreye sokulduğu, hem bahsedildiği gibi parametrik ölçümlerin yapıldığı hem de kapsamlı görüşmeler sonucunda sanatçıların kişisel görüşlerinin çözümlendiği bir ileri araştırmanın gerekliliğinden söz edilebilir. Bu yönüyle, *vaporwave* salt müzik terminolojisine indirgenmiş ve sınırlandırılmış bir bakıştan ziyade, daha geniş bir kapsama yükseltilmiş ve tınısallığı incelemek için özelleştirilmiş bir metotla incelenmelidir. Bu çalışmada bahsedildiği şekliyle özelleştirilmiş bir metot yaratılmamış, yalnızca *vaporwave* müzik ve görselde düzenleme pratiklerine odaklanılarak elde edilen veriler iki disiplinin etkileşime sokulması yordamıyla karşılaştırılmıştır.

Sonuç

Teknolojik gelişmeler sonucunda müzik prodüksiyonu ve görsel tasarım alanlarında kullanılan yazılım ve donanımın erişilebilir hale gelmesi, özgür şekilde sanat estetiğine katkıda bulunan bireyleri yaratmıştır. Özellikle elektronik müzik prodüksiyonu için bu özgürleşme, yatak odası prodüktörleri meydana getirmiş ve bireylerin en kişisel alanlarında dahi müzik üretimine katkıda bulunmasını mümkün kılmıştır. Bu durum ilk bakışta özgürleşmenin doğal ve iyicil bir sonucu olarak görülse de tüketici kapitalizm modeliyle bakıldığında, müzik prodüksiyonu alanında tüketicinin aynı zamanda aktif bir üreticiye dönüştüğü çift yönlü bir süreci anlatmaktadır. Bu durumda, yazılıma ve donanıma erişebilmenin müzik prodüktörlerine ve görsel tasarımcılara sağladığı kolaylık ve hız, her iki alanda da üretim sıklığının artmasına zemin hazırlamıştır. Bir diğer deyişle, köklerini *Üçüncü Sanayi Devrimi'nde* bulan gelişmeler, “yatak odası prodüktörlerine” estetiği dönüştürme hakkı vererek bireylerin sanat anlayışını motive ederken, aynı zamanda onları artan tüketim gereksinimlerine cevap veren üreticiler olarak şekillendirmiştir. Böylelikle “tükettiklerini üreten” veya “ürettiklerini tüketen” *üre-tüketimci*¹⁸ yapımcıların ve tasarımcıların sürece dahil olması, temel sanatların dokunulmazlığını kaldırarak estetik normlarını esnetmiştir. İnternetin bilgiyi ve medyayı hızla yüksek bir etkileşime dahil eden yapısının ve bahsi geçen gelişmelerin bir sonucu olarak, 2010’da bir internet akımı olarak *vaporwave* doğmuştur. Görsel ve müzikal bağlamlara sahip olan *vaporwave*, retro karakteristiğiyle ön plana çıkmaktadır. *Vaporwave* görsel bağlamıyla, *Pop art* ve *Dadacılık* etkilerini, işitsel taraflaysa *plunderphonics*¹⁹ ve *hypnagogic*²⁰ *pop* etkilerini taşımaktadır. *Vaporwave* gerek görsel gerekse işitsel estetiği aracılığıyla, sembolizme ve gösterge yapma eylemine başvurarak 1970-1990 zaman aralığının hâkim tüketim kültürüne göndermeler yapmaktadır. Bu yönüyle *vaporwave* kapitalizm ile ilgili ve hatta kapitalizm karşıtı köklere sahip bir tür olarak nitelenmektedir. (Raphael Nowak, 2018) Tasarımcılar ve müzik yapımcıları bu göndermeleri yapmak üzere kurguladığı sembolik anlatıları oluştururken hem işitsel hem görsel alanda birden çok tekniğe başvurmaktadır. *Vaporwave*’in belirleyici niteliklerini meydana getiren bu tekniklerin tümü, bu çalışma özelinde “*vaporwave*’in stil unsurları” olarak tanımlanmıştır.

Yine bu araştırma için 30 farklı görsel ve 30 farklı işitsel materyal, stil unsurları yönünden incelenmiştir. Yapılan bu inceleme sonucunda, görsel tasarım alanında *vaporwave* tasarımcıların sıklıkla “belirleyici renk paletlerini kullandığı, görsel anlatıyı desteklemek için dijital dekupaj yöntemine başvurduğu, VHS gibi fiziksel donanımların kayıttan yürütülmesi esnasında meydana gelebilen *glitch* ve kumlanma gibi bozulmaları taklit ettiği, 1970-1990 televizyon yayınlarının görsel niteliklerinden ve çerçeve boyutundan esinlenerek eski medya formatına dair çağrışımlar yaptığı” gözlenmiştir. Müzik alanındaysa, *vaporwave* müzik yapımcıların sıklıkla “1970-1990 aralığına ait popüler müzik parçalarını değişken oranlarda yavaşlattığı, yüksek sıklıkla *sampling* metodunu kullandığı, yazılımsal detonasyon gibi yöntemlere başvurduğu, *vaporwave* tınısını oluştururken bahsi geçen dönemin ticari ve fonksiyonel müziğinden faydalandığı, *vaporwave* türüne elektronik dans müziği tandansı getiren

¹⁸ Toffler bu terimi, “üretüketicinin yükselişi” şeklinde kullanarak, kendi sınıflandırmasıyla, üçüncü dalga uygarlıklarda üretim ve tüketim eylemlerinin arasındaki sınırların belirsizleştiği bir durumu ifade etmiştir. Toffler’e göre, üçüncü dalga uygarlıklarda üretici birey aynı zamanda tüketici; tüketici birey aynı zamanda üretici rolü oynar (Toffler, 2008). Bu metinde, kapitalizm sistemi içerisinde, üretim ve tüketim rollerinin yeniden tanımlanmasının gerekliliğine işaret edilir.

¹⁹ *Plunderphonics*, ilkin John Oswald’ın isimlendirdiği, *sampling* tekniğini politik şekilde merkezine alan bir müzik türüdür. Oswald, kaleme aldığı *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative* isimli metinde *sampling* tekniğinin müzikal yaratıya dönüşmesi sürecini açıklar. Bu süreçte müzik korsanlığı, emek hırsızlığı ve yaratıcılığın kültürel çerçevede tanımlanması sorunsalı üzerine çıkarımlar yaparak, *plunderphonics* türüne aynı zamanda telif kavramını irdeleyen aktivist bir eylem niteliği yüklemiştir (Oswald, 2019).

²⁰ *Hypnagogic pop*, toplum belleğinde yer etmiş ve çoğunlukla 80’li yılların eğlence müziğinin *sound*’unun benimsendiği bir müzik türüdür. Bu müzik türünde, 80’lerde popüler olmuş eğlence müziği *sound*’u farklı teknikler vasıtasıyla yeniden devreye sokulur ve bu sayede dinleyici üzerinde nostalji hissinin yaratılması öncelenir. Bu müzik türünün *hypnagogic* olarak isimlendirilmiş olması, uykuyu ve özellikle uyku öncesi rahatlama hissinin çağırma kaygısıyla üretilen bir müzik türü olmasından ileri gelir (Sherburne, 2015).

miks metotlarına başvurduğu” gözlenmiştir. Spotify, Apple Music, Deezer ve Youtube Music gibi dijital platformlarda yayınlanmış olan *vaporwave* müzik örneklerinin çoğunun albüm kapağı tasarımlarında da yukarıda sıralanmış olan görsel tasarım niteliklerine sıklıkla yer verildiği gözlemlenmiştir. Bu durum, *vaporwave*'in görsel ve müzikal olarak, kendi içinde çift yönlü bir etkileşim halinde olduğunu anlatmaktadır.

Vaporwave'in görsel unsurları “belirleyici renk paleti, dijital dekapaj, *glitch* etkisi, kumlanma dokusu ve çerçeve oranı” olarak belirlenmiştir. Tüm bu unsurlar ilgili başlıkta çözümlenmiştir. Çözümlemenin sonucu olarak *vaporwave*'in görsel unsurlarının 1970-1990 zaman aralığına anırtırma yapmak amacıyla fonksiyonel şekilde kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Belirleyici renk paleti kullanımı, ütöpik ve distopik kullanım yönüyle iki temel kategoriye ayrılmıştır. *Vaporwave* tasarımcıların, eski medyanın bağlamından kopardığı süjeleri yeni bir bağlamda birbirine uyumlu hale getirmek için, 1920'lerden günümüze politik sanatlarda kullanılmış olan dekapaj tekniğine başvurduğu gözlenmiştir. Görsel tasarımcıların, bahsi geçen zamanın tüketim kültürüne ve nesnelere vurgu yaparken *arcade* makinelerinden, VHS'nin kayıttan yürütme esnasında ekranda meydana getirdiği imaj artikülasyonlarından, kitle medyası yayın formatının çerçeve oranından ve çeşitli reklam kampanyalarının grafiklerinden yüksek oranda etkilendiği saptanmıştır. İlgili başlıkta çözümlenen tüm bu unsurların ortak şekilde, “geçmişin tüketim kültürüne ağırlıklı olarak sembolizm yoluyla vurgu yapmak” amacını taşıdıkları söylenebilir.

Vaporwave'in işitsel stil unsurları “yavaşlatma/esnetme, yazılımsal detonasyon, *sampling*” olarak belirlenmiştir. Tüm bu unsurlar ilgili başlıkta çözümlenerek genişletilmiştir. *Vaporwave* müzik yapımcılarının, tıpkı görsel tasarımcıların dekapaj tekniğine sıkça başvurduğu gibi, *sampling* tekniğine yüksek oranda başvurduğu gözlenmiştir. Geçmişin tüketim kültürünün işitsel bağlamından aldığı örnekleri yeni bir bağlamda birbirine uyumlu hale getirme ya da manipüle etme fikriyle *sampling* metodu, dekapaj metoduyla eşleşmekte ve *vaporwave* akımını kolaj kavramıyla yakından ilişkili hale getirmektedir. Müzik prodüktörlerinin, 1970-1990 zaman aralığının işitsel bir örneğini oluşturma kaygısıyla, *arcade* oyun seslerini, dönemin fonksiyonel ve ticarî muzak'larını, dönemin kitle müziğinin tınısını, dönemin düşük çözünürlüklü müziğini bir referans olarak benimsemiş olduğu söylenebilir. *Vaporwave*'in, var olan müzikleri yavaşlatması, bu müziklerin belirli kısımlarını kesip dönüştürmesi ve dönüştürdüğü bu kısımları döngüsellemesi gibi metotlar yalnızca ona özgü değildir. Esasında *vaporwave*'in müzikal anlatısını meydana getiren bu metotların *sampling* eylemine dair kısmı, *jamaican dub* ve *hip-hop* gibi türlere; yavaşlatma eylemine dair olan kısmıysa *plunderphonics* türüne dayanmaktadır. *Vaporwave* müziğin teması söz konusu olduğunda, muzak önemli bir referans olarak kabul edilmelidir. 1970-1990 döneminin tüketim atmosferini işitsel yordamlarla betimlerken *vaporwave* yapımcıları, dönemin ticarî ve fonksiyonel müziğinin tınısından ve gerçek örneklerinden faydalanmaktadır. Bu örneklerin seçilme ve kullanılma biçimi kreatif olsa da daha çok gösterge üretme kaygısının bir sonucu olarak görülmelidir. Dolayısıyla *vaporwave*, müziğin anatomisinden daha çok, müziğin fenomenolojisi üzerinde fikir ve araştırma yürütmeyi gerektiren bir konsepte sahiptir. Müzikal yapısı, var olan müzikleri yavaşlatıp manipüle etmek üzerine kurulu olduğundan, çoğu *vaporwave* örneği geleneksel fonksiyonel armoni tahlili yöntemleriyle incelenememektedir. Fakat *vaporwave* etiketiyle üretilen özgün elektronik müzik kompozisyonlarının son dönemlerdeki varlığı, *vaporwave*'i yalnızca yavaşlatma ve *sampling* metotlarının kullanıldığı bir türden, aynı zamanda armoni kreasyonlarının da söz konusu olduğu bir müzik türüne dönüştürmektedir.

2010'dan günümüze, görsel ve müzikal tasarım yönünden incelendiğinde, *vaporwave*'in, bahsedilen yöntemlerin kullanımına başvurarak geçmişin tüketim kültürüne dair birden çok unsura gönderme yapma amacını

taşıdığı anlaşılmaktadır. Sahip olduğu stil unsurları ve tasarım karakteristikleri, *vaporwave*'i aynı zamanda nostalji üzerinde yoğunlaşan bir sanat akımı olarak ele almanın gerekliliğini açığa çıkartmaktadır. Özellikle yavaşlatma ve *sampling* yöntemlerinin kullanıldığı müzikal tarafıyla *vaporwave*, var olan müzik parçalarının manipüle ettiği ve yeni bir kompozisyon yaratmadığı için, geleneksel fonksiyonel armoni tahlillerini etkisiz kılmaktadır.

Vaporwave görsel ve işitsel alanlarda, 1970-1990 aralığının tüketim kültürüne, alışkanlıklarına, montaj hattı aracılığıyla üretilen ürünlere, gündelik yaşamdan devşirilen kapitalist metalara, dev firmaların renklerine ve reklam filmlerine, *arcade* oyunlarının görsel ve işitsel elementlerine, VHS'nin kişiselliğine, dönemin kitle medyasına, asansör müziğine, tutkusal popüler müziğine, reklam kampanyalarına ve dolayısıyla dönemin tüketim pratiklerini çağrıştıran potansiyeli olan bir çok unsura yaptığı estetik vurgularla muhababının belleğine seslenmektedir. *Vaporwave*'in çağrışımlardan beslenen estetiği, dinleyicisinin imajinasyonunda bir nostalji hissi yaratmaktadır. Bahsi geçen vurguları yaparken benimsediği sembolizmden yola çıkarak, *vaporwave*'in kapitalizmle ilgili bir sanat akımı olduğu söylenebilir. Fakat incelenen örneklerin üzerinden değerlendirildiğinde, bu araştırma özelinde, yüzeysel biçimde konu edildiği öznelerden anlatı oluşturma stiliyle eleştirel bir tandansı olsa da *vaporwave*'in arka planında, radikal, sloganik ve keskin bir kapitalizm eleştirisine rastlanmamıştır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aydın, M. Y. (2019). Dolaysızlık ve Glitch Arasındaki İlişkiye Bir Bakış. *Erciyes İletişim Dergisi*, 883.
- Ballam-Cross, P. (2021). Reconstructed Nostalgia. *Journal of Popular Music Studies*.
- Barbero, D.O. (2019). *Evolution* [Grafik Tasarım]. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/183192706@N05/48475685782/>
- Baudrillard, J. (2019). *Şeytana Satılan Ruh Yada Kötülüğün Egemenliği*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğubatı.
- Blank Banshee. (2012). B:/ Start Up. *Blank Banshee 0*. Hologram Bay.
- Blecha, P. (2012, 04 06). *Muzak, Inc. — Originators of "Elevator Music"*. 06 10, 2021 tarihinde History Link: <https://www.historylink.org/File/10072> adresinden alındı
- Bocock, R. (1997). *Tüketim*. Ankara: Dost Yayınları.
- Börzsei, L. (2013). Makes a Meme Instead: A Concise History of Internet Memes. *New Media Studies Magazine*.
- Burkhart, D.D. (2013, Haziran 13). *SAINT PEPSI — Cherry Pepsi* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OrR1TGQY20Y>
- C, A. (2020, 07 08). *Music Like Memes: Why Vaporwave Defines Postmodern Popular Music*. 06 01, 2021 tarihinde Medium: <https://medium.com/@alisac.casila/music-like-memes-why-lisa-frank-420-modern-computing-defines-postmodern-popular-music-7d8445461fa> adresinden alındı
- Certainly Disconscious. (2013). *Hologram Plaza* [Müzik Albümü]. Tinnitus Records.
- Chuck Person. (2010). *Eccojams Vol. 1* [Müzik Albümü]. The Curational Club.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Conaboy, K. (2020, 09 11). *The Rise, Fall, and Return of the 4:3 Aspect Ratio*. 06 01, 2021 tarihinde A24: <https://a24films.com/notes/2020/09/the-rise-fall-and-return-of-the-43-aspect-ratio> adresinden alındı
- Corp. (2014). *Palm Mall* [Müzik Albümü]. No Problema Tapes.
- Cram, P. (2019, 11 25). *How Synthwave Grew From Niche '80s Throwback to A Current Phenomenon*. 06 01, 2021 tarihinde Pop Matters: <https://www.popmatters.com/synthwave-feature-list-2641449554.html/> adresinden alındı

- Crash. (1987). A Day at the Seaside. *Crash*(4), 31. https://archive.org/details/Crash_No._39_1987-04_Newsfield_GB/page/n3/mode/2up adresinden alındı
- Cutler, C. (2000). Plunderphonics. S. Emmerson, & S. Emmerson (Dü.) içinde, *Music, Electronic Media and Culture* (s. 87-113). Abingdon: Routledge. https://www.researchgate.net/publication/279237049_Plunderphonics adresinden alındı
- Darkpyramid. (2014). *Electrical Teardrops* [Müzik Albümü]. Dream Catalogue.
- Death's Dynamic Shroud.wmv. (2015). *I'll Try Living Like This* [Müzik Albümü]. Dream Catalogue.
- DelRosario. C. [Cherry]. *Wallpaper. App: Vaporwave Wallpapers* [Pinterest Gönderisi]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/76350156172930453/>
- Donoughue, P. (2017, 07 22). *We Don't Play Guitars: How Bedroom Producers Came To Dominate the Airways*. 06 01, 2021 tarihinde ABC News: <https://www.edmprod.com/what-is-music-production/> adresinden alındı
- Duman, Z. (2016). Tüketimci Kapitalizmin ve Tüketim Kültürünün Eleştirisi. *Sosyoloji Dergisi*, 25.
- Eco Virtual. (2014). *Atmospheres I* [Müzik Albümü]. Hologram Bay.
- Erdem, M. N. (2017). Dijital Çağda Kültür, Yeni Tüketici Kapitalizmi ve Reklam Anlatısı. *1st International Conference on New Trends in Communication* (s. 252). İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi.
- Gersten, J. (2017, 04 18). *History of Muzak: Where Did All The Elevator Music Go?* WQXR: <https://www.wqxr.org/story/history-muzak-where-did-all-elevator-music-go/> adresinden alındı
- Gosling, E. (2020, 09 30). *Vaporwave is Dead, Long Live Vaporwave*. 06 01, 2021 tarihinde AIGA Eye On Design: <https://eyeondesign.aiga.org/vaporwave-is-dead-long-live-vaporwave/> adresinden alındı
- Groceries. (2014). *Yes, We're Open!* [Müzik Albümü]. Dream Catalogue.
- Guffey, E. E. (2006). *Retro: The Culture of Bad Taste*. London: Reaktion.
- Guggenberger, F. (2020, 06 10). *Sidechain Compression – What Is It & When Should You Use It?* 06 12, 2021 tarihinde Music Gateway: <https://www.musicgateway.com/blog/how-to/sidechain-compression-what-is-it-when-should-you-use-it> adresinden alındı
- Güzel, M. (2015). Gerçeklik İlkesinin Yitimi: Baudrillard'ın Simülasyon Teorisinin Temel Kavramları. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(19), 80.
- Harper, A. (2017). Personal Take: Vaporwave is Dead, Long Live Vaporwave. M. M. Nicholas Cook (Dü.) içinde, *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harvey, D. (2015). *On Yedi Çelişki ve Kapitalizmin Sonu*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Infinity Frequencies. (2021). *Computer Death* [Müzik Albümü]. theINFINITIpool.
- Internet Club. (2019). *Redefining The Workplace* [Müzik Albümü]. Deluxe Vaporwave Cassettes.
- Itten, J. (1970). *The Elements of Color*. (F. Birren, Dü.) New York: Van Nostrand Reinhold Company. https://monoskop.org/images/4/46/Itten_Johannes_The_Elements_of_Color.pdf adresinden alındı
- Jennings, S. (2003). *Artist's Color Manual: The Complete Guide to Working With Color*. San Francisco: Chronicle Books. <https://archive.org/details/artistscolormanu00simo> adresinden alındı
- Jimison, D. (2015). *The Dilution of Avant-Garde Subcultural Boundaries in Network*. Literature, Media, and Communication. Atlanta: Georgia Institute of Technology. <http://hdl.handle.net/1853/53471> adresinden alındı
- Jones, C. (2012, 07 12). *Comment: Vaporwave and the Pop-art of the Virtual Plaza*. 06 01, 2021 tarihinde Dumymag: <https://www.dumymag.com/news/adam-harper-vaporwave/> adresinden alındı

- June, L. (2013, 01 16). *For Amusement Only: the Life and Death of the American Arcade*. 06 03, 2021 tarihinde The Verge: <https://www.theverge.com/2013/1/16/3740422/the-life-and-death-of-the-american-arcade-for-amusement-only> adresinden alındı
- Keung, L. (2020, 07 18). *Aesthetic Design: From Vaporwave Design to the Grunge Aesthetic*. 06 01, 2021 tarihinde Envato Tuts+: <https://design.tutsplus.com/articles/aesthetic-design-from-vaporwave-design-to-grunge-aesthetic--cms-35213> adresinden alındı
- Knight, S. (2015, 11 10). *Sony Finally Decides It's Time To Kill Betamax*. 06 03, 2021 tarihinde Techspot: <https://www.techspot.com/news/62733-sony-finally-decides-time-kill-betamax.html> adresinden alındı
- Koç, A. (2017). Do You Want Vaporwave, or Do You Want the Truth? *Capacious: Journal for Emerging Affect Inquiry*, 60.
- Larissa Hjorth, H. H. (2017). *The Routledge Companion to Digital Ethnography*. New York: Routledge.
- Leighton, B. (2021, Temmuz 21). *HIROSHI NAGAI: Japan's Sun-drenched Americana*. Tokyo Cowboy; 21 97, 2022 tarihinde <https://www.tokyocowboy.co/articles/uy1r8j003qdvb4ozr4qgplhd3yujyn> adresinden alındı
- Lexico. (2022, 04 27). Lexico Dictionary web sitesi: https://www.lexico.com/definition/jump_cut adresinden alındı
- Lindsheaven Virtual Plaza. (2013). *NTSC Memories* [Müzik Albümü]. Ailanthus Recordings.
- Macintosh Plus. (2011). *Floral Shoppe* [Müzik Albümü]. Beer On The Rug.
- Macross 82-99. (2014). *A Million Miles Away* [Müzik Albümü]. Neocity Records
- Marx, K. (2010, 08 26). *Capital*. 04 26, 2022 tarihinde University of Utah Library: <https://content.csbs.utah.edu/~ehrbbar/akmc.pdf> adresinden alındı
- McCarthy, F. (2019) *Vaporwave Grid* [Grafik Tasarım]. Artstation. <https://www.artstation.com/artwork/zA9132>
- Menkman, R. (2011). Glitch Studies Manifesto. *Video Vortex Reader II: Moving Images Beyond Youtube*, 336-347.
- Nace Pusnik, K. M. (2010). Graphics in Television Broadcast Presented in Aspect Ratio 16:9. *5th International Symposium on Graphic Engineering and Design* (s. 1-2). Novi Sad: Nace Pusnik. https://www.researchgate.net/publication/273696504_Graphics_in_television_broadcast_presented_in_aspect_ratio_16_9 adresinden alındı
- Nişanyan, S. (2012). *Sözlerin Soyağacı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Nouveau Life. (2014). *New World* [Müzik Albümü]. Dream Catalogue.
- Oswald, J. (2019, 04 15). *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative (1985)*. Plunderphonics: <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> adresinden alındı
- Raphael Nowak, A. W. (2018). "Vaporwave Is (Not) a Critique of Capitalism": Genre Work in An Online Music Scene. *Open Cultural Studies*, 460.
- Rettberg, S. (2008). Dada Redux: Elements of Dadaist Practice in Contemporary Electronic Literature. *Fibreculture Journal*, 5.
- Richard L. Johannesen. (2009). The Ethics of Plagiarism Reconsidered: The Oratory of Martin Luther King Jr. *Southern Communications Journal*, 185-194.
- Saint Pepsi. (2015). Cherry Pepsi [Müzik Parçası]. *Hit Vibes*. Carpark Records.
- Schiling, D. (2015, 09 18). *Song of the Week: Skylar Spence, Vampire Weekend's Chris Baio, and the Return of Chillwave*. 06 01, 2021 tarihinde Grantland: <http://grantland.com/hollywood-prospectus/songs-of-the-week-skylar-spence-vampire-weekends-chris-baio-and-the-return-of-chillwave/> adresinden alındı

- Sciretta, P. (2010, 01 29). *Cool Stuff: The House of the Devil VHS Tape / DVD Combo Pack*. 06 02, 2021 tarihinde /Film: <https://www.slashfilm.com/cool-stuff-the-house-of-the-devil-vhsdvd-combo-pack/> adresinden alındı
- Self, H. (2002). Digital Sampling: A Cultural Perspective. *UCLA Entertainment Law Review*, 351.
- Sherburne, P. (2015, 10 20). *Songs in the Key of Zzz*. Pitchfork: <https://pitchfork.com/features/article/9738-songs-in-the-key-of-zzz-the-history-of-sleep-music/> adresinden alındı
- Simon Jones, T. G. (1992). Muzak: On Functional Music and Power. *Critical Studies in Media Communication*, 156-169.
- Sinclair User. (1987). Out Run Review. *Sinclair User*, s. 93-97. 04 27, 2022 tarihinde Solvalou.com: <https://solvalou.com/arcade/reviews/103/250> adresinden alındı
- Super Mario Bros Game Online. (t.y.) 21 07, 2022 tarihinde <https://supermario-game.com/> adresinden alındı
- Surfing. (2012). *Deep Fantasy* [Müzik Albümü]. Airlines Tapes.
- TDK Sözlük. (2022, 04 27). TDK Sözlük: <https://kelimeler.gen.tr/anistirma-nedir-ne-demek-16054> adresinden alındı
- Time. (2015, 09 12). *See How Super Mario Bros. Changed Over 30 Years*. Time: <https://time.com/4020798/super-mario-bros-evolution/> adresinden alındı
- Toffler, A. (2008). *Üçüncü Dalga Bir Fütürist Ekonomi Analizi Klasığı*. (S. Yeniçeri, Çev.) İstanbul: Koridor Yayıncılık.
- Tzara, T. (2006). Littérature No. 15, July/August 1920, "Chronicle". *The Dada Reader, A Critical Anthology* (s. 199-200). içinde Chicago: University of Chicago Press.
- Tzu-Chun, L. (2017). Image Perception: Shot and Vertical View Angle In Online Politics News Image. doi:<http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.36561.84328>
- U.S. Department of Agriculture. (1950, 11 07). Palm Trees in the United States. Washington, United States of America: U.S. Government Printing Office.
- Vektroid. (2014). *Initiation Tape: Isle of Avalon Edition* [Müzik Albümü]. New Dreams Ltd.
- Velankar, M. (2013). Study Paper for Timbre Identification in Sound. *International Journal of Engineering Research&Technology*, 3022.
- Walzer, D. A. (2017). Independent music production: how individuality, technology and creative entrepreneurship influence contemporary music industry practices. *Creative Industries Journal*, 21-39.
- Williams, D. E. (1988, 08). Ideology as Dystopia: An Interpretation of "Blade Runner". *International Political Science Review*, 9(4), 384.
- Woodham, J. M. (2004). *A Dictionary of Modern Design*. Oxford: Oxford University Press.
- wosX. (2016). *Brazil World Cup 2034* [Müzik Albümü]. Dream Catalogue.
- Yizzam. (2017, 10 15). *9 Reasons Why We Unironically Love Vaporwave*. Be Loud! A Blog by Yizzam: <https://blog.yizzam.com/vaporwave-clothing/> adresinden alındı
- Yung Bae. (2021). *Bae and Japanese Disco Edits* [Müzik Albümü]. Neocity Records.

BATILI SEYYAHLARIN GÖZÜNDEN OSMANLI DEVLETİ'NDE LAVTA TÜRÜ ÇALGILAR**From The Perspective Of Western Travelers, Lute-Type Instruments In The Ottoman Empire****Özgüç Acun ARSLAN*****ÖZ**

Osmanlı Devleti'ni çeşitli nedenlerle ziyaret etmiş olan Batılı seyyahlar, geçmişin görgü tanıklığını da yapmış kişiler olarak seyahatnamelerinde genel tarihin çok daha fazlasına ışık tutmuştur. Gündelik yaşamın bir parçası olan müzik ve müziğin icrasında kullanılan çalgılar da bu seyahatnamelerde gözlemlenebilen konulardır. Çalgı bilimi disiplini içerisinde bir sap/klavye ile bir gövde/rezonans kutusundan oluşan, parmakla veya mızrapla çalınan telli çalgılara lavta türü çalgılar denilir. Bu makalede 16.-19. yüzyıllar arası Osmanlı Devleti'ni ziyaret etmiş Batılı seyyahların lavta türü çalgılar üzerine gözlemleri incelenmiştir. İncelenen kaynakların dilimize çevrilip yayınlanmış özgün birer seyahatname olmasına özellikle önem verilmiştir ancak seyahatnameleri konu almış farklı çalışmalardan da bu makalede yararlanıldığı belirtilmelidir. Ayrıca incelenen seyahatnameler aracılığıyla lavta türü çalgılara ek olarak seyyahların Türk müziği konusundaki görüşleri de değerlendirilmiştir. Özellikle bir süreliğine Osmanlı Devleti'nde bulunmuş olan seyyahların 'dışarıdan' bakış açısını kaybetmemiş olmaları elde edilen verilerin de önemini arttırmıştır. Bu verilerin Türk müziği ve Türk müziği tarihi alanına katkı sağlayacağı öngörülmüştür. Sonuç bölümünde ortaya konulan bulgular, yapılan değerlendirmelerin ışığında alana sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Lavta, Osmanlı Devleti, Seyahatname, Batılı seyyahlar.

ABSTRACT

Western travelers who visited the Ottoman Empire for various reasons shed light on much more of the general history in their travel books as people who also witnessed the past. Music, which is a part of daily life, and the instruments used in the performance of music are also the subjects that can be observed in these travel books. In the discipline of instrument science, stringed instruments consisting of a neck/fingerboard and a body/resonance box, played with a finger or a plectrum, are called lute-type instruments. In this article, the observations of Western travelers who visited the Ottoman Empire between the 16th and 19th centuries on lute instruments were examined. Particular attention has been paid to the fact that the sources examined are original travelogues translated and published in our language, but it should be noted that different studies on travelogues are also used in this article. In addition to lute-type instruments, travelers' views on Turkish music were also evaluated through the travelogues examined. Especially the fact that the travelers who were in the Ottoman Empire for a while did not lose their 'external' perspective increased the importance of the data obtained. It is predicted that these data will contribute to the history of Turkish music and Turkish music. The findings presented in the conclusion section are presented in the light of the evaluations made.

Keywords: Turkish music, Lute, Ottoman Empire, Travelogue, Western travelers.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 16.04.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 17.04.2022

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Gör., Kilis 7 Aralık Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü, ozguacun@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9991-6478

EXTENDED ABSTRACT

Western travelers who visited the Ottoman Empire for various reasons shed light on much more of the general history in their travel books as people who also witnessed the past. Music, which is a part of daily life, and the instruments used in the performance of music are also the subjects that can be observed in these travel books. In the discipline of instrument science, stringed instruments consisting of a neck/fingerboard and a body/resonance box, played with a finger or a plectrum, are called lute-type instruments. In this article, the observations of Western travelers who visited the Ottoman Empire between the 16th and 19th centuries on lute instruments were examined. Particular attention has been paid to the fact that the sources examined are original travelogues translated and published in our language, but it should be noted that different studies on travelogues are also used in this article. In addition to lute-type instruments, travelers' views on Turkish music were also evaluated through the travelogues examined. Especially the fact that the travelers who were in the Ottoman Empire for a while did not lose their 'external' perspective increased the importance of the data obtained. It is predicted that these data will contribute to the history of Turkish music and Turkish music. The findings presented in the conclusion section are presented in the light of the evaluations made.

In this study, the travelogues containing observations on the Ottoman Empire, especially those written between the 16th century and the 19th century, were evaluated. This four hundred-year period is a period in which the Ottoman Empire was also active on the world stage. For this reason, the West sent observers to the Ottoman Empire, who mostly had diplomatic duties, in order to keep their relations strong and to provide continuous data. The diaries written by the observers, also called travelers, caused a type of literature called travelogues to gain importance over time. In these travelogues, many cultural elements shaped from palaces to the daily life of the people have been blended with the opinions of travelers and conveyed to the reader. The entertainment culture that existed in the Ottoman Empire and the music that played a great role in the production of this culture came to the forefront as an area where many travelers examined and expressed their opinions under the umbrella of daily life. However, in these centuries when the idea that every culture should be examined in its own context has not yet matured, music and entertainment culture have been exposed to prejudice and negative perspective. It is also possible to observe this perspective on lute-type instruments.

In this article, first of all, the historical importance of travelers and travelogues has been evaluated. Travelers often included the information they obtained from their environment in their diaries as well as the events they described and wrote. This situation has created question marks about how accurate what is described in the travel books can be. However, as a historical resource, travelogues continue to be important today as they were in the past. In the introduction part, after evaluating these basic ideas about travelogues, the processes of Westerners' recognition of Turkish music were revealed. Westerners started to recognize the Turks due to the crusades of the Crusader armies during the Seljuks. In this process, the recognition of Turkish music was realized through mehter (janissary music) and Turkish music was seen as mehter (janissary music) for a long time. However, the fact that Westerners increased their visits to the Ottoman Empire over time enabled them to meet a much richer music culture outside the mehter (janissary music). In this context, the observations and general thoughts of travelers on Turkish music were evaluated under a separate title. The places where these observations are made are important because lute-type instruments are also performing venues; these execution venues are places that took shape in direct proportion to the multicultural social structure of the Ottoman Empire. Coffeehouses visited by people from

all walks of life and taverns frequented by non-Muslims come to the fore as entertainment venues. In the observations section on lute-type instruments, which constitute the main axis of the study, the notes of the travelers who were found to have made observations on this subject are included. Based on these notes, the forms of evaluation of the lute type instruments of the travelers were also revealed. In this context, it should be noted that this study is the first in determining the perspective on lute-type instruments that are active in entertainment music. It was thought that the data obtained would contribute to the historical process put forward for tanbur, oud, lute, qopuz, which are Turkish music instruments. As the relations of the state and society with the West increased over time in the Ottoman Empire, it was seen that the instruments used in Western music started to take place in the society. Especially in the 18th and 19th centuries, the guitar started to take place in the observations of the travelers who visited the Ottoman cities. At this point, it should be stated that the data presented in the field of guitar are of a nature that will shed light on the evaluation of the pre-republican period in terms of the studies to be carried out on the history of the guitar in Turkey.

In line with the evaluations made in the conclusion section, although Western travelers who visited the Ottoman Empire had opinions about music, it was also stated that some of these travelers took notes about the instruments in their diaries. Travelers who have made observations about instruments can be evaluated under two groups. Those in the first group are those who have knowledge about music; these travelers did not use analogy while describing the instruments they saw and were able to write the instruments directly in their diaries with their names. The travelers in the second group are generally far from the art of music. These people, who do not have enough knowledge, have taken the instruments they have seen in Europe as a basis when defining the instruments in Turkish music; therefore, they have defined the instruments they have seen as similar to lute and/or guitar or objects other than instruments. However, in both groups, it was mostly observed that there was a prejudice against Turkish music instruments.

'Öteki'ni anlamının ve anlatmanın etkili bir yöntemi olan seyahatnameler, tarihin hem resmi hem de resmi olmayan yanına ışık tutan değerli birer belgedir. Seyahatname Arapçada aslı 'siyahât' olan gezi anlamındaki seyahat sözcüğü ile Farsçada mektup olarak kullanılan 'nâme' sözcüğünün birleşiminden oluşmaktadır (Yazıcı, 2009: 9). Bu birleşimin gezi mektubu/gezi eseri anlamına gelmesi ise seyahatnamelerin belge değerini yükseltir. T. Reyhanlı'nın tanımıyla "bir yabancı gözlemcinin bir ülkede gördüğü olayları ve izlenimleri anlatan, resmi niteliği olmayan eserler" (Reyhanlı, 1983: 91) olarak seyahatnameler dönemin toplum yaşantısına, günlük olaylara dair bilgiler sunan, tarihi olayları anlatan ve en önemlisi seyyahın olumlu veya olumsuz da olsa görüşleriyle perspektif kazanan birer yazın türüdür.

Seyyahlar tanıklık ettiği olayları betimleyip kaleme aldığı kadar çevresinden edindiği bilgilere de çoğu zaman günlüklerinde yer vermiştir. Bu durum ise seyahatnamelerde anlatılanların ne kadar doğru olabileceğine yönelik soru işaretleri oluşturmaktadır. Ancak bütün bunlara karşın tarihi bir kaynak olarak seyahatnameler geçmişte olduğu gibi günümüzde de önemini korumaya devam etmektedir. G. Üçel-Aybet geçmişteki tarihçilerin, eserlerinde seyyahlara ve seyahatnamelere önem verdiğini 15. yy. Osmanlı tarihçilerinden olan Neşri'yi örnek göstererek ortaya koymuştur. Neşri, İstanbul'un Fatih Sultan Mehmet tarafından imar edilmesini anlatmış ve anlattıklarının doğruluğu için 'seyyahlar şahadet eder' diyerek seyyahları kendisine tanık göstermiştir (Üçel-Aybet, 2007: 16). Seyyahların görgü tanıklığı 1400'lü yıllarda dahi bu derece kıymetliken F. Çetin kitabında seyahatnamelerin her zaman doğru olamayacağını ve dikkatli yaklaşılması gereken birer belge olduklarını önemle dile getirmiştir. Yazar bu noktada G. Şahin'in çalışmasından bir İspanyol atasözü alıntıyla seyahatnamelerin güvenilirlik sorununa değinmiştir. "Uzak yolculuklara çıkan, kuyruklu yalanlarla eve döner" şeklindeki bu atasözü bu tarihsel belgeler için de bir tereddüt yaratmakta ve Çetin bu tereddütün ortadan kaldırılması adına öncelikle seyyah, seyahatnamesi ve dönemin şartlarının seyyah üzerindeki etkisi hakkında bilgi sahibi olunması gerektiğini belirtir (Çetin, 2012: 32). Bu bağlamda Ö. Yılmaz, güvenilirlik kaygısı oluşan bu seyahatnamelere ek olarak aslında her kaynağın kendi içinde bir eksikliği olduğunu da vurgular (Yılmaz, 2013: 597). Ancak seyyahların ister istemez bir önyargı ile kaleme almış olduğu günlükler bu anlamda eksikliğin bariz hissedilmesine neden olmakta ve dolayısıyla bir güven sorunu daha kolay bir şekilde kendini belli etmektedir. Yılmaz bu konuda yazmış olduğu makalesinde önyargı taşıyan seyyahların bazılarının zaman içerisinde olumsuz bakış açısından sıyrılmayı başardığını ve daha nesnel gözlemlerde bulunduğunu da belirtmiştir. Seyahatnamelerdeki nesnellüğün sağlanmasında seyyahların bilgi birikimi, toplumdaki konumu ve mesleği belirleyici etkenler olarak ön plana çıkmaktadır (Yılmaz, 2013: 597). Seyahatnamelerde gözlemlenebilen bu önyargı müzik konusundaki düşüncelerde de varlığını çoğu zaman belli eder. Sonraki bölümlerde bu konuya dair örnekler sunulacak olup bu kısımda öncelikli olarak batının doğuyu tanıma sürecine müzik açısından değinilecektir.

Selçuklular zamanında Haçlı ordularının seferleri dolayısıyla Türklerle tanışan Batılıların doğu ve Türkler üzerine düşünceleri de zamanla gelişti. Seyyahların, filozofların ve şarkiyatçıların söylemleri olarak üç ayrı düzeyde gelişen bu düşünceler Türklerin gücüyle doğru orantılı olarak metinlere de yansımıştır. Örneğin Osmanlı Devleti'nin en güçlü olduğu dönem olan Kanuni Sultan Süleyman zamanında seyyahların sultanlar, yeniçeriler ve sipahiler hakkında övgüyle bahsettiği bilinir (Timur, 1986: 131-132). Bu süreçte Batılıların Türk müziğini tanıması ise mehter aracılığıyla gerçekleşmiştir ve Batılılar uzun bir süre Türk müziğini mehterden ibaret görmüştür (Behar, 2015: 32). Bu konuda yüzyıllarca süren akınların, işgallerin Avrupa'da acı-tatlı pek çok hatıra bıraktığını söyleyen N. Özalp, mehter müziğinin her zaman ilgi uyandırdığını İtalyan rahip Toderini'nin şu cümleleriyle ortaya koyar: "Bayramlarda, donanmalarda ve benzeri neşeli günlerde, Mehter Takımları'nın çalışması gerçekten tantanalı ve

muhteşem bir görünüm alır” (Özalp, 1986: 12). Ancak Türk müziğinin genelinden ayrı olarak mehter müziği Batılılar tarafından beğeni kazanmıştır demek doğru olmaz. Bu bağlamda benzer noktaya değinen B. Aksoy çoğunluğun Türk müziği hakkında izlenimlerinin olumsuz olduğunu vurgulamakta ancak N. Özalp gibi mehter müziğini beğenen seyyahların var olduğunu da Kont Marsigli örneğiyle belirtmektedir. İtalyan coğrafyacı ve bir general olan Kont Marsigli mehter müziği için 17. yy.’da “davul sesi öteki sazların seslerini yumuşatınca ortaya çıkan musikin hoş bir ahengi olduğunu” yazmıştır (Aksoy, 2003: 55). Mehter müziğinin ilgi uyandıran yanlarından biri, devletin resmi müziği olarak algılanmasıdır. Tarih boyunca kurulmuş olan Türk devletlerinin ardından gelene miras bıraktığı ve mirası alan her devletin üzerine bir katkı sunduğu mehter takımları Popescu-Judet’ın belirttiği üzere halkın geneline hitap eden bir müzik üretmiştir. Halk müziğinin imparatorluk sınırları içinde yaşayan halk için yaratıldığını, “klasik musiki” olarak adlandırılan incesaz müziğinin sarayda icra edildiğini belirten Popescu-Judet mehter müziğinin ise toplumun çok geniş bir kesimince dinlendiğini kitabında belirtmiştir (Popescu-Judet, 2007: 57). Mehter müziği aracılığıyla Türk müziğini tanımaya başlayan Batılılar zaman içerisinde Osmanlı Devleti’ne ziyaretlerini de arttırmış ve mehterin dışında kalan çok daha zengin bir müzik kültürünün var olduğunu görmüşlerdir.

Seyyahların çoğunluğunun çeşitli diplomatik görevlerle Osmanlı Devleti’ne geldiği ve bu görevlerinin haricinde ajan olduğu da belirtilmektedir. Resmi görevle gelmiş olmaları devleti ve toplumu daha iyi tanıma adına imkân oluşturmuştur (Reyhanlı, 1983: 91). Günlük yaşantıya kolaylıkla karıştıkları görülen bu seyyahlar halkın eğlencelerinden bayram kutlamalarına, davetlerinden düğünlerine kadar birçok olaya tanıklık etmişler ve bu vesileyle başta İstanbul olmak üzere diğer Osmanlı şehirlerinde mevcut olan eğlence müziğini dahi gözlemleyebilmişlerdir. Bu gözlemlerde müziğe karşı olan tutumların çoğunlukla olumsuz olduğu ve önyargı içerdiği bilinmektedir. İşitilen müzik gibi onun icrasını sağlayan çalgılar da bu önyargıdan nasibini almıştır diyebiliriz.

Bu bağlamda, bu makalede Osmanlı Devleti’ni 16.-19. yüzyıllar arası ziyaret etmiş olan Batılı seyyahların lavta türü çalgılar için yaptığı gözlemler tespit edilmeye çalışılmıştır; bu tespitlerden yola çıkarak seyyahların lavta türü çalgıları değerlendirme biçimleri de ortaya konulmuştur.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Organoloji (çalgi bilimi) disiplini içerisinde bir sap/klavye ile bir gövde/rezonans kutusundan oluşan telli çalgılara lavta türü çalgılar denilir (Karakaya, 2003: 113). Bu tanımlama dâhilinde seyyahların da gözlemlediği çalgılar olarak makalede karşımıza çıkacak olan tanbur, lavta, gitar, ud, kopuz gibi çalgı türleri mızrap veya parmakla çalınış şekillerine bakılmaksızın lavta türü çalgılar olarak değerlendirilmektedir.

Bu makalede gözlemlerine başvuru olan Batılı seyyahların Osmanlı Devleti’nde bir süreliğine bulunmuş kişiler olmasına dikkat edilmiştir. Böylelikle ‘dışarıdan’ bakış açısını yitirmemiş olan bu gözlemcilerin müzik ve özellikle lavta türü çalgılar açısından daha subjektif bir değerlendirme yaptığı öngörülmüştür. Ayrıca bu türdeki öznel yaklaşımlar dönemin düşünce yapısını da ortaya koymaktadır. Özellikle 1700 ile 1850 yılları arasında Avrupa düşünce yapısının batı ve doğu kavramlarına olan yaklaşımı, batının doğuya karşı üstünlüğüyle sonuçlanıyordu. İkinci sınıf olarak görülen doğu akılcı, çalışkan, üretken, gelişmiş kabul edilen ve eşsiz erdemlerle donandığı düşünülen batı için tam tersi idi. Doğu incelenmesi gereken egzotik ve karışık bir yerdi (Hobson, 2011: 23). Batılı seyyahların da yazılarında batı ve doğu kültürlerini karşılaştırma yöntemine sıklıkla başvurduğu görülür. Bu durum

ise seyahatnamelerin bir etnografik çalışma olarak değerlendirilmesini olanaklı kılar. N. S. Altuntek kitabında etnografyanın tarihine yönelik farklı yaklaşımların olduğuna değinir; kimi antropologların etnografyanın köklerini Halikarnaslı Heredotos'un (MÖ 484-425) anlatılarında bulduğunu söyler. Bazı antropologlar da 18. yy.'da Avrupa'da ortaya çıkan aydınlanma düşüncesini etnografyanın temeli olarak görür. Bir diğer kesim ise bu konuda antropolojik araştırmanın bir bilim olarak belirmeye başladığı 1850'leri esas alır (Altuntek, 2009: 21-22). Bu yaklaşımların ışığında seyahatnamelerin tarihsel müzik bilimi veya tarihsel müzikoloji çatısı altında değerlendirilmesi mümkündür.

Tarihsel Müzik Bilimi, elden geldiğince ilk insanların oluşturdukları toplumlardaki müziklerden bu yana, her çeşit ve türdeki müzikleri, çalgıları, stilleri; besteci ve seslendiricilerden müzik şenliklerine, müzik kuruluşlarından konser salonlarına, ünlü orkestra ve oda müziği gruplarından çok sesliliğin doğuş ve gelişmesine kadar tarihle ilgili her şeyle ilgilenir (Günay, 2011: 107).

'Her çeşit ve türdeki' müziğin incelenmesi adına seyahatnameler kısmen dahi olsa veri içeren kaynaklardır. Bu nedenle yapılan bu çalışma için oldukça geniş bir literatür taramasının gerçekleştirildiği ve taranan kaynakların özgün birer seyahatname olmasına dikkat edildiği belirtilmelidir. İncelenen seyahatnameler 16. yy.'dan 19. yy.'a olacak şekilde dört yüzyıllık bir zaman dilimini kapsamaktadır; bu kaynakların tamamının dilimize çevrilip yayınlanmış birer seyahatname olmasına ayrıca önem verilmiştir. Belirtilen yüzyıllara ait 24 adet seyahatname bu makale için taranmıştır. Ayrıca farklı seyyahların yazılarıyla derlenmiş olan kitaplar ile yine seyahatnameleri konu almış çok sayıda makale, lisansüstü tez bu çalışmada yol gösterici olmuştur.

Seyyahların Türk Müziği Üzerine Düşünceleri

Bu bölümde seyyahların Türk müziği ile ilgili gözlemlerine yer verilecektir. Seyyahların bu gözlemlerini gerçekleştirdiği yerler, lavta türü çalgıların icra mekânları olması dolayısıyla da önem kazanmaktadır. 'Saray dışı' çatısı altında değerlendirilebilecek bu icra mekânları Osmanlı Devleti'nin çokkültürlü toplum yapısıyla doğru orantılı bir şekilde biçim kazanan yerlerdir. Her kesimden insanın ziyaret ettiği kahvehaneler ile gayrimüslimlerin sıklıkla uğradığı meyhaneler eğlence mekânı olarak ön plana çıkmaktadır. Bu anlamda Pera/Galata, İstanbul'da eğlencenin etkin olduğu bir semttir ve bu nedenle hangi yüzyılda olursa olsun İstanbul'a gelmiş olan seyyahlar özellikle Pera'ya günlüklerinde yer ayırmıştır. 16. yy.'da İstanbul'a gelmiş olan Baron W. Wratislaw Galata'nın eğlence yanına değinirken burada çoğunlukla Hıristiyan tacirlerin, Rumların ve İtalyanların oturduğunu da belirtmiştir. Ayrıca yazar Fransa ve İngiltere krallıklarının elçileri, Venedik ve Ragoza cumhuriyetlerinin balyozları ile başka ulusların temsilcilerinin de bu semtte ikâmet ettiğini günlüğüne yazmıştır (Wratislaw, 1981: 72). "İstanbul tabiatın özenerek yarattığı bir şehirdir" (Busbecg, t.y.: 45) diyen Busbecg'e ek olarak Edmonde de Amicis Galata'yı açılan bir yelpazeye, Galata Kulesi'ni de yelpazenin sapına benzetmiştir (Amicis, 1981: 66). Seyyahların İstanbul'a hayranlıklarını dile getiren bu tür cümleleri ve benzetmeleri çoğaltmak mümkündür. İstanbul'un eğlence mekânlarından olan kahvehanelere örnek verilebilecek bir anlatı 1846'da seyahate çıkan ve İstanbul'a da uğrayan Ubucini'ye aittir. Aşağıdaki paragraf İstanbul'un çokkültürlü yanını yansıtmaları bakımından da değerlidir.

Kahvehanelerin gerçekte en canlı olduğu günler ramazan ayı ve bayramlardır. Ramazan hem oruç, hem şenlik ayıdır. Bütün gün süren oruçtan sonra gece şenlik başlar; yiyecek satan dükkânlar da o saatte açılır. Kahvehanelerde ve meydanlarda çalgıcılar ve sokak şarkıcıları, meydan soytarıları, çengileri, meddahları, karagöz kalabalık bir seyirci ve dinleyici kitlelerinin birikmesine yol açar. Çengiler Rumdur; başlarında kırmızı fes, omuzlarına kadar varan parfümlü saçları, kaşlar ve kirpikler rastıklı olduğu halde şehvet uyandırıcı figürlerle dans ederler... Altılı veya sekizli gruplar halinde dolaşan çalgıcılar veya şarkıcılar Müslüman, Hıristiyan ve Yahudi olabilir (Ubucini, 1977: 68).

Bu bölümde seyyahların gözlemlerinden yola çıkarak Türk müziğine dair görüşleri açıklığa kavuşturulmak istenmiştir. Bu nedenle bir sonraki bölümden farklı olarak kronolojik gidişata burada önem verilmemiştir. Bu bağlamda 16. yy.'da İstanbul'a gelmiş olan Salomon Schweigger'in Türk müziği ile ilgili olumsuz görüş bildiren bir seyyah olduğu belirtilmeli ve aşağıdaki paragrafa doğrudan yer verilmelidir.

Doğrusunu söylemek gerekirse bu müzik hiç de hoş ve zarif değildir; tam tersine, gayet sert ve saldırgan bir havası vardır; üstelik Hıristiyan dünyasında dinlemeye alışık olduğumuz gerçek müzik sanatına ters düşen ses uyumsuzluğu da insanı rahatsız eder. Kısacası bu müziğe akıl erdirmek veya çalınışında bir beceri saptamak mümkün değildir. Müzik konusunda bilgi sahibi olanlar ve Türklerin müziğini bir kez dinleyenler benim bu sözlerimi tasdik edeceklerdir. Türkler için makul olan, müziğin bütün bir alanı inletecek kadar yüksek sesle çalınmasıdır. Müziğin insanları sarsacak kadar etkili olabilmesi için, aynı aletten 4, 5, 6 ya da daha fazlası bir arada çalar ve aletlerden birinin diğerinden daha güçlü olması hiç dikkate alınmadan hepsi karmakarışık ve düzensiz bir halde seslendirilirler. Çaldıkları parçanın sözlerine göre gerektiğinde aletlerin seslerini kısmayı ya da yükseltmeyi de beceremezler. Kısacası Türklerin müziği sevimsiz ve kuralsız bir ses karmaşasından ibarettir. Almanya'da köy çobanlarının ve kemancılarının çaldıkları sevimli nağmelerle kesinlikle kıyaslanamaz (Schweigge, 2020: 227).

Avrupa'da zamanla biçim kazanan, Rönesans'ta ise belli bir aşamaya ulaşmış olan çoksesli müzik geleneği yukarıdaki anlatımda fark edildiği üzere yazar tarafından bir ölçüt olarak görülmektedir. İstanbul'da icra edilmiş olan müziğin ise tek sesli bir yapı içermesi Schweigger'in bu müziği kalitesiz bulmasına neden olmuştur. Ayrıca Avrupa'daki çalgıların da çağın çoksesli müzikal anlayışı altında şekillendiği; farklı çalgıların, ses tınları ve kapasiteleriyle çoksesliliğe dâhil olduğu belirtilmelidir. İstanbul'daki kutlamalarda ise aynı ezginin birden çok çalgı tarafından entonasyona bakılmaksızın icra edilmiş olması yazar tarafından sert eleştiriye maruz kalmıştır. Sonuçta Schweigger, aşağıdaki düşüncelerinden de anlaşıldığı üzere Türklerin müziğine yönelik olumsuz görüş bildiren bir seyyah olmuştur.

Türklerin kahramanları, savaşları ve kazandıkları zaferler hakkında pek çok destan ve şarkının bulunduğu, bunların uyak ve söylem bakımından sanat değeri taşıdığı çok kişiden duydum. Ama ben birden fazla ezgi işittiğimi hatırlamıyorum. Bence sözünü ettiğim müzik aletlerinde savaş müziği olarak hep aynı ezgi çalınmaktadır. Bu ezgiyi hiçbir çeşitleme yapmaksızın seslendirirler, her alet aynı melodiyi çalar, sadece triole veya füg yerine tempo hızlandırılır (Schweigge, 2020: 227).

Knut Hamsun, 1859–1952 yılları arasında yaşamıştır. 1920'de Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmıştır. 1899 yılında İstanbul'a gelen yazar gezdiği yerlerle ilgili izlenimlerini 1905'te "Hilalin Altında" adlı seyahatnamesinde toplamıştır (Hamsun & Anderson, 2016: 9). Her ne kadar lavta türü çalgılar ile ilgili bir bilgi içermese de Hamsun'un aşağıda yer alan gözlemi lavtaların da icra edildiği yerler olarak bilinen kahvehanelerin nasıl bir atmosfere sahip olduğunu okuyucuya resmetmektedir. Yazar o esnada icra edilen müziğe haklı olarak yabancı kalmakta ancak durumun kendisi için geçerli olduğunu özellikle vurgulamaktadır. Gözlemlerini objektif bir şekilde sunan Hamsun, şehre geldiği tarih olan 1899 yılı itibarıyla, belki de 19. yy. İstanbul'unun son müzikli eğlencelerine tanıklık etmiş olabilir.

İçeri yaylı sazlar ve davul çalan bir müzik grubu giriyor. Müzisyenler ağızlarında sigaralarla yerlere çöküp, çalmaya başlıyorlar. Bu müzik de seyahatimiz süresince duyduğumuz bütün müzikler kadar anlaşılmaz, bizim için. Kafamızı karıştırıyor, kulak alışkanlığımızı zorluyor. Ansızın müzisyenlerden biri soytarılıklar yapıp, dans etmeye başlıyor. Başında türban olan bu ihtiyar ve vakur Türk'ün çılgınca sıçramaları bir hayli grotesk. Müşteriler neşeli neşeli mırıldanıyorlar. Davulcu pek çok şeyi bir arada yapmak istediğinden ayağa fırlayıp zıplarken, aynı zamanda da bütün kuvvetiyle davulu çalıyor. Müziğe verilen kısa bir ara, ihtiyarın dansını tuhaf bir pozisyonda donduruyor. Para çanağı ortalıkta dolaştırılıyor. Şahit olduğumuz bu tür müziğin rayicini bilemediğimizden, çanağa bir miktar para bırakıyoruz. Ya biz, ya da bir başkası hayli yüklüce bir para bırakmış olmalı ki, müzik grubu pek neşeleniyor. İhtiyar bahşişin karşılığını vermek üzere tekrar dans etmeye başlıyor. Bize öylesine yaklaşıyor ki, ayağa kalkarak, köşeye büzülüp hareket edebilmesi için yer açıyoruz. Hayatımda vazifesini tam hakkıyla yapabilmek için kendini bu kadar esirgmeden işine veren bir başka ihtiyara rastlamadım ben. Daha sonra müzisyenler sigaralarını yakıyor ve kimseyi selamlamadan kalkıp gidiyorlar. Müziklerini icra ettiler, karşılığında para aldılar, alışveriş böylece tamamlanmış oldu (Hamsun & Anderson, 2016: 27).

La Baronne Durand De Fontmagne, bir kadın gözlemci olması dolayısıyla Osmanlı'da kadınların sosyalleşme alanı olarak kullandıkları hamamı ve burada oluşan hamam kültürünü yakından inceleyebilmiştir. Eğlencenin etkin olduğu hamam kültüründe Fontmagne'nin müzikli bir anı betimlemiş olması kadar 1856–1858 yılları arasında İstanbul kültürüne de ışık tutması yazarın gözlemlerini değerli kılmıştır.

Müzik hafif bir ahenk ile başladı. Çalgılarını alan altı genç kız minderler üzerine diz çökerek oturmuştu. Şairin dediği gibi “Rüzgârda dalgalanan yapraklar” misali iki yana sallanarak şarkı söylemeye başladılar, bir yandan da çalıyorlardı. Bir süre sonra başka genç kızlar ortaya çıkarak ayak hareketinden çok vücut hareketinin hâkim olduğu bir dansla kıvrılarak raks etmeye başladılar. Ellerinde ziller de vardı. Hep aynı şekilde devam eden raks, bir süre sonra sıkıcı olmaya başlıyor. Ama biz ilk defa seyrettiğimiz için hoşumuza gitti. Raks etmek aslında büyük bir zevk olmalı. Ayrıca da zarafet ve kıvraklık veren bir meşgale denilebilir. Müzik ve dans umumiyetle cariyelere bırakılıyor (Fontmagne, 1977: 252).

Seyyahlar arasında Türk müziğine karşı olumlu yaklaşımlar barındıran istisna örneklerin olduğu da bilinir. Bu konuda verilebilecek en temel örnek Lady Montagu’dur. Bir sonraki bölümde lavta ve gitar ile ilgili gözlemlerine yer verilecek olan Montagu, Türk müziği konusunda genelden farklı düşünmektedir. Türk müziğinin sokakta işitilen müzik ile sınırlı tutulmaması gerektiğini belirten seyyah bu konuyla ilgili olarak aşağıdaki cümleleri kaleme almıştır.

Mutlaka okumuşsunuzdur. Türk’lerin musikisi için kulağı tırmalayıcı derler. Bunu ancak sokak musikisini dinleyenler yazabilirler. Nasıl ki, bir yabancı Londra sokaklarında dolaşan çalgıcıların müziğini dinleyip de İngiliz müziği hakkında kesin bir hükme varamazsa, bunların ki de aynıdır. Emin olunuz ki, bu memleketin müziği çok tesirli. Bununla beraber ben İtalyan müziğini de severim. Bunda bir taraf tutma hissi vardır zannedirim (Montagu, t.y.: 80-81).

Yukarıda sunulan örneklerden de görüldüğü üzere müziğin eğlence kültüründe büyük bir yeri vardır. Bu eğlence kültürünü gözlemleyen seyyahlar, müzik üzerine düşüncelerini dile getirirken kimi noktalarda çalgılara değinme ihtiyacı da duymuştur. Bu bağlamda seyyahların lavta türü çalgılar üzerine gözlemleri bir sonraki bölümde detaylı olarak ele alınmıştır.

Seyyahların Lavta Türü Çalgılar Üzerine Gözlemleri

Bu başlık altında lavta türü çalgılar konusunda gözlemlerde bulunmuş olan 18 seyyahın notlarına yer verilmiştir. Yapılan gözlemlerin bir kısmında tarih net olarak açıklanmış olup bir kısmında ise sadece yıl veyahut yüzyıl belirtilmiştir. Bu nedenle bölüm içindeki sıralama seyyahların Osmanlı topraklarına varış tarihleri esas alınarak 16. yy.’dan 19. yy.’a olacak şekilde gerçekleştirilmiştir.

Bu bağlamda gözlemlerine yer verilecek ilk seyyah Nicolas de Nicolay’dır. Nicolay 1517-1583 yılları arasında yaşamıştır ve Osmanlı İmparatorluğu hakkında önemli gözlemlerde bulunmuştur. Hayat onun için kendi kurmuş olduğu “Yunusun karnından çıktım, aslanın ağzından kaçtım ve seyahat etmeye başladım” cümlesiyle 1542’de başlamıştır. 16 yıllık seyahati süresince İsveç’ten İspanya’ya, İrlanda denizlerinden İstanbul’a kadar birçok yeri ziyaret etmiştir (Nicolay, 2014: 7). Yazarın bir Akdeniz kenti olan ve Cezayir’e oldukça yakın bir konumda bulunan Dellys’e 1551 yılının Temmuz ayında yaptığı ziyaret, şehrin müzik kültürü ile ilgili bir bilgi barındırmaktadır. Nicolay’ın Teddele ismiyle anlattığı bu şehrin alıntı yapılan kaynaktan Dellys olduğu belirtilir.

1517 yılında Cezayir'in Osmanlı yönetimi altına girmiş olması ve Dellys'in de bu yönetim altında bulunması nedeniyle aşağıdaki bilgiler bu çalışmaya dâhil edilmiştir.

Teddele, yaklaşık iki bin hanelik bir kenttir; Akdeniz kıyısında bulunmaktadır. Cezayir'e altmış mil uzaklıktadır. Bir dağın eteklerinde kurulmuş olup, yüksek bir kayanın yamacında yer almaktadır. Dağın ortasında, küçük bir şato bulunmaktadır ve çok önceleri Afrikalılar şatodan kente kadar uzanan uzun bir sur örmüştür. Kentin bugünkü sakinleri, oldukça yaratıcı ve neşe dolu bir halktır. Öyle bir halk ki, neredeyse hepsi *ut* ve arp çalmaya bayılmaktadır. Başlıca meslekleri ve uğraşları, balıkçılık ya da yünlü kumaş ve çuha boyamaktır (Nicolay, 2014: 85).

Üç ay on dokuz günlük bir yolculuktan sonra 19 Eylül 1551 tarihinde Yedikule'ye ulaşan Nicolay bu tarihten itibaren İstanbul kültürüne dair önemli tespitlerde bulunur ve kaleme aldığı yazılara kendi yaptığı çizimlerle de görsellik katar. Nicolay ve grubu diplomatik bir heyet olmaları nedeniyle İstanbul'da törenle karşılanmıştır. Fransa tarafından Türk kültürünü incelemekle görevlendirilmiş olan yazarın bu görevini ustalıkla yerine getirdiği ve hatta bilgilerini diğer gezginlerin yaptığı gibi sadece azınlıklardan ve elçiliklerden edinmediği de görülür (Reyhanlı-Gandjei, 1989: 571-584).

Osmanlı toplum yapısının önemli bileşenlerinden olan yeniçeriler, padişahın haberlerini ulaştırma görevini ustalıkla yerine getiren peykler, yine padişahın emrinde bulunan pehlivanlar vb. birçok kesim yazarın özel olarak incelediği konular olmuştur. Acemi oğlanlar için uygulanan sistem ise yazar tarafından sert bir şekilde eleştirilmiştir. Bu sistem dâhilinde padişahın emriyle Yunanistan, Arnavutluk, Eflak, Sırbistan, Bosna, Trabzon, Gürcistan ve diğer eyaletlerden dört yılda bir devşirilen Hıristiyan çocukları saraya getirilir. Ailelerinden zorla kopartılan bu çocuklar yazarın ruhun ebediyen yitimi olarak tanımladığı bir durum içerisinde kendilerine biçilen yaşamı sürdürürler ve bunlardan bir kısmı müzik konusunda da eğitim alır (Nicolay, 2014: 187).

Bu acemi oğlanlar arasında en iyi huylu olanlar, temiz pak ve içlerinden geldiği gibi giyinenlerdir. Her ne kadar müziğe yetenekleri bulunmasa da, bir çalgı çalmaya çok heveslidirler. Genellikle, yollarda dolaşırken, “*tambur*” adını verdikleri ve sesi kitara'ya çok benzeyen bir çalgı çalarlar. Çalgının sesine, kendi seslerini de katarlar. Çıkan nahış ses olsa olsa keçileri dans ettirmeye yeterli olur (Nicolay, 2014: 188).

Acemi oğlanlar aslında birçok seyyah tarafından işlenmiş bir konudur. 17. yy.'da İstanbul'a gelmiş olan Adam Werner, bu çocukların beş yaşındayken Türk hükümdarı adına diğer ülkelerde yaşayan Hıristiyan ailelerden onda bir oranında toplatıldığını ve Galata'da bulunan bir sarayda sekiz yaşından yirmi yaşına gelinceye kadar yeteneklerine göre eğitildiklerini belirtir (Werner, 2019: 80-81).

1551–1610 yılları arasında yaşamış olan Fransız seyyah Philippe du Fresne-Canaye, aynı yüzyıl içerisinde İstanbul'da bulunan Stephan Gerlach ve Salomon Schweigger ile kıyaslandığında oldukça genç yaşta seyahate çıkmıştır. Yirmi bir yaşında başladığı yolculuğunda herhangi bir görevinin olmadığı, yalnızca farklı kültürleri tanımayı amaç edindiği fark edilmektedir. “Aynı yoldan iki kez geçmek meraklı insanlar için dayanılmaz bir şey” diyerek yolculuğunu şekillendiren Fresne-Canaye, Fransa'nın İstanbul Büyükelçisi olan Noailles'in maiyetinde

1573 yılında İstanbul'a gelmiştir (Fresne-Canaye, 2017: 18). Ramazan ayının bitimindeki bayram ve kutlamaları gözlemleyen Fresne-Canaye'nin lavta türü çalgıları metninde belirtmiş olması dikkate değerdir.

Kentin her yerinde *utlar*, sazlar ve diğer Türk çalgıları işitilir. Neredeyse bütün sokaklarda, üstlerinden kalın iplerin sallandığı çatal biçiminde dikilmiş direkler var. Bu iplerin üstünde kendilerini denemek ve havaya fırlatmak isteyenler, deneyimli üç ya da dört genç adamın yardımıyla isteklerini yerine getirirler; havada sallanmaktan yorulduklarında aşağı inerler; genç adamlar onlara portakal çiçeği, gül ve servi çiçeği şerbeti sunar; onlar da şerbeti içtikten sonra oradan uzaklaşırlar. Yaptıkları bütün ibadetlerin acısını bu eğlencelerle çıkarırlar. Ne var ki, bayramlarından önce Ramazan vardır (Fresne-Canaye, 2017: 77).

Stephan Gerlach'ın ise çalgılar konusunda oldukça birikimli bir seyyah olduğu göze çarpar. 1573–1578 yılları arasında İstanbul'da bulunmuş olan Gerlach, lavta türü çalgıları benzetme yoluna gitmeksizin tanımlayabilmiş biridir ve bu da onun lavta ailesini oldukça iyi bildiğini göstermektedir. 3 Kasım 1577 tarihinde almış olduğu bir not seyyahın kopuz ile lavtayı rahatlıkla ayırt edebildiğini gösterir. Ayrıca yazarın lavtayı çalan kişinin ismini dahi belirtmiş olması önemlidir ki, o dönem insanlara meslekleriyle hitap edildiği ayrıca vurgulanmalıdır. Bu bağlamda kopuzu ayırt edebilen Gerlach'ın lavta söz konusu olduğunda da yanılıya düşmeyeceği kesindir. Aşağıdaki anekdotta geçen lavta çalgısı, içinde bulunduğu icra mekânı ile dâhil olduğu eğlence müziği dolayısıyla günümüzde Türk Lavtası olarak bilinen çalgının erken bir örneği olarak değerlendirilebilir. İstanbul Lavtası olarak da adlandırıldığı görülen Türk Lavtasının kaynaklarda 18. yy.'dan önce izinin sürülemediği düşünülür. Ancak Gerlach'ın söz konusu anekdotu bu bilgileri değiştirecek niteliktedir (Arslan, 2021: 159-161).

Bugün saygıdeğer efendim İtalyan kontu Vinzenz Benedict Gajan ve oğlu Eduard'ı, Ragusalı Niclaus Prodonelli'yi, Venedikli Christoph Bartolotti ve Ali Bey'i yemeğe davet etti. Beş Yahudi çalgıcı da çağırdı. Bunlardan birinin çalgısı tıpkı et doğrama tahtasına benziyordu ve bunu parmaklarıyla çalıyordu, ikinci kemancıydı, üçüncü *Lavtacı* Kaini idi, dördüncünün kopuzu vardı ve beşinci davul çalıyordu. Bu davul bir kevgir büyüklüğünde olup üzerine saydam bir deri gerilmişti ve sesi kaba bir homurtuya benziyordu. Çalgıcılar bir sürü Türkçe şarkı çaldılar ve söylediler, fakat bu gayet kaba bir köylü müziğini andırıyordu. Sadece kemancının çaldıkları biraz daha hoştu. Aralarından biri atlayıp zıplayarak bazı marifetler gösterdi, daha sonra güldürücü oyunlar sergiledi. Saygıdeğer efendim onlara beş taler ödedi. Bu çalgıcılar şimdiye dek 22 kez padişahın önünde gösteri yapmışlar ve her seferinde onlara 60 duka verilmiş (Gerlach, 2007: 667-668).

Gerlach'a ait olan bir başka gözlemden ise lavtanın köleler ve göçebeler üzerinden bir kimlik kazandığı fark edilmektedir. Stephan Gerlach da Nicolay ve Werner gibi acemi oğlanlar konusunda gözlemler yapmış biridir. Bu bağlamda yazarın aşağıdaki gözlemleri konuyla da ilişkili olması bakımından önemlidir.

Paşaların, Hıristiyan olup sonradan Müslümanlığı kabul eden bazı kölelerine azat belgeleri verilmiş olmasına rağmen, Hıristiyan ülkelere gitmeleri yasaklanıyor. Bunlar Türkiye'de kalıp başka işlerde çalıştırılıyorlar. Paşaların yanında çok sayıda oğlan çocuğu da bulunuyor. Bunları ayrı bir odada tutuyorlar ve yıllarca dışarı çıkarmıyorlar. Ancak 30 yaşına gelince serbest oluyorlar. Bu zaman zarfında onlara okuma, yazma, *lavta*, arp, zurna ya da hoşlarına giden herhangi bir çalgı öğretiliyor (Gerlach, 2007: 660).

Seyyahın aktardığı bir başka anekdot, yine lavta türü çalgıların kölelerle olan bağlantısına ışık tutmaktadır. Aşağıda yer alan bu anekdota göre lavtaların doğu ve batıda çalınanlar olarak ikiye ayrıldığı da fark edilmektedir.

Mekke'den gelen Arap beraberinde çok güzel ve güçlü bir kokusu olan öd ağacı da getirmiş. Sabahları evinden çıkmadan önce balsamdan birkaç damla alıyormuş, bu onu her türlü zehre karşı koruyormuş. Ayrıca öd ağacını tutuşturup elbiselerini tütsülüyormuş. 107 günde at üstünde Mekke'den Konstantinopolis'e gelmiş. Genelde hacıların oraya gidiş gelişleri bir yıl sürüyormuş. Bu kâhyanın çok iyi, nazik ve güler yüzlü bir adam olduğunu söylüyorlar. Sadece Arapça konuşabiliyormuş. Buradan arşını dört-beş dukaya siyah dokuma ve Şam kumaşı, ayrıca da Hıristiyanların çaldıkları türden 12 *lavta* satın almış. Bunun sebebi de efendisine ait 14 Portekizli cariye'nin *lavta* çalabilmesi ve orada bir tek kırık lavtadan başka alet bulunmamasıymış (Gerlach, 2007: 396).

Salomon Schweigger 1551–1622 yılları arasında yaşamış ve Ocak 1578'den Mart 1581'e kadar olan zaman aralığında İstanbul'da bulunmuştur. Schweigger, Kutsal Roma–Germen İmparatorluğu'nu yöneten II.Rudolf'un (1576–1612) Osmanlı Devleti'ne temsilci olarak gönderdiği Joachim Freiherr von Sintzendorff (1534–1594) maiyetindeki ekibin Protestan vaizi idi (Schweigger, 2020: 14). Seyyahın müzik ile ilgili olumsuz görüşleri bir önceki bölümde paylaşılmıştı. Aşağıda ise Schweigger lavta türü çalgılar konusunda şu şekilde bir gözlemde bulunmuştur:

Bu saydığım çalgıların dışında halk tabakasının, özellikle genç delikanlıların rağbet ettiği ve bizim ülkemizde de bilinen *Cithara*'ya benzer bir müzik aleti daha vardır. Bunu ellerine alıp ucu tüylü bir mızrapla çalarlar ve akşamları sokaklarda dolaşırlar. Başka bir çalgıları da uzun sapı ve küçük gövdesiyle tıpkı bir yemek kaşığı biçimindedir. Yahudiler arasında arp ve *lavta* çalan bulunursa da bizdeki kadar ustalıklı çalanı yoktur. İşte Türklerde müzik ve saz konusunda söyleyeceklerim bu kadar (Schweigger, 2020: 227).

16. yy. içerisinde gözlemlerine yer verilecek olan son seyyah 1556–1628 yılları arasında yaşamış olan Reinhold Lubenau'dur. Lubenau, 1587 yılının Şubat ayında II. Rudolf'un İstanbul'a göndermek üzere görevlendirdiği elçilik heyetine eczacı olarak katılmış ve bu heyet ile birlikte Tuna Nehri'nden başlayan uzun bir yolculuğa çıkmıştır. İstanbul'daki mimariden halkın günlük yaşantısına kadar ayrıntılı bilgiler kaleme almış olan yazar daha sonra elçilikte görevli bazı kişilerle Bursa, Mudanya, Karamürsel, İznik ve İzmit'i de gezmiştir (Lubenau, 2016: 7-15). Dilimize çevrilen seyahatnamesi 2 cilt halinde yayınlanmış olup 2. cildin 547. sayfasındaki bir anıdan yola çıkarak seyyahın aynı zamanda bir lavta icracısı olduğu da anlaşılmaktadır. Aşağıdaki paragraf ise Lubenau'nun İstanbul'a olan yolculuğu esnasında Estergon'da karşılaşımını ve lavtalar ile ilgili olan gözlemini aktarmaktadır.

Bizi şehrin çevresini dolaşan uzun ve çamurlu bir yoldan, dağların dibinden geçirdiler. Bey'in konutunun bulunduğu kent kapısına yaklaştığımızda Türklere özgü olan ordu davulları çalınmaya ve Bey'in borazanları borazanlarını Türklerin usulüne göre öttürmeye başladılar. İki kişi de Sayın Elçimizin önünden yürüyerek ellerindeki tüyden mızraplarla büyük *lavtalar* çalıyorlardı. Bu müzik, bir insanın bütün gövdesiyle bir müzik aletinin tuşları üzerine yatmış olduğunda çıkacak olan sesleri andırıyordu. Türkler bir yandan da öyle yüksek sesle şarkı söylüyorlardı ki, kulaklarımız sızladı (Lubenau, 2016: 99-100).

Yazar Galata'yı anlatırken Galata'nın tepesinde yer alan bir binada tutsakların barındırıldığını belirtir; tutsakların yaşamlarına dair edindiği bilgiler içinde lavtanın da yer aldığı görülmektedir.

Tutsakların arasında dünya üzerindeki her türlü halktan insanlar vardır ve bazıları kibar ailelerin çocukları olarak yetişmiş, müzik konusunda da eğitilmiş olduklarından, keman, *lavta*, arp, flüt ve davul gibi akla gelen her çeşit müzik aleti ile cümbüş yaparlar. Böylece garip bir yaşam sürdürürler ve her biri çok dertli olduğundan, biraz içkiyle hemen kendilerinden geçerler. Bazen de eski bir paçavra veya kürk parçasını yüzlerine geçirip taklitler, gülünç oyunlar yaparak birbirlerini eğlendirirler (Lubenau, 2016: 270).

Lubenau, Türklerin müzikleri ve çalgıları ile ilgili olarak günlüğünde özel bir bölüm oluşturmuştur. Bu bölümde *lavta* türü çalgılara ek olarak ritim elde edilenler, yay ile çalınanlar ve üfleme çalgılara da yer verilmiştir. Ancak yazar bu çalgılar için bir isim belirtmemiş ve tamamını betimleyerek anlatmıştır. Yazarın *lavta* türü bir çalgıyı tanımlarken yaptığı betimleme şu şekildedir: “*Lavtaya* benzer, ağaçtan kabaca oyulmuş ve üzerine bir sürü teller gerilmiş olan aleti parmaklarıyla ya da bir tüy yardımıyla çalarlar. Bu çalgılarla karmakarışık sesler çıkartırlar” (Lubenau, 2016: 337).

Lubenau, seyahatinin Gelibolu kısmında bölge halkından olan bir kişinin *lavta* türü bir çalgıyla gerçekleştirdiği icrayı da günlüğüne aktarmıştır. Kopuz olması muhtemel olan bu çalgı için yazarın gözlemleri şu şekildedir:

Akşam olunca “deli” dedikleri, cesareti ve acıya dayanıklılığı ile öğünmek için kollarına ve göğsüne üç bıçak saplanmış ve pazularına at nalları çivileyip alının derisine üç kuş tüyü, sırtının derisine de ince bir değneğe takılı bayrak saplamış olan bir adam kadırgaya geldi ve erkekliğini kanıtlamak için kopuz veya *lavta* denen çalgısıyla bize havalar çaldı. Kaptanpaşa'dan bir armağan alıp gitti (Lubenau, 2016: 554).

17. yy. içerisinde gözlemlerine başvuru olan seyyahlar Polonyalı Simeon, Antoine Galland, Jean Chardin, Claes Rålamb, Jean Baptiste Tavernier, Robert de Dreux, Thomas Smith, Jakob Spon, Olferti Dapper, Martin Wintgergerst, Jean de Thévenot'dur. *Polonyalı Simeon'un Seyahatnamesi*, *Chardin Seyahatnamesi*, Antoine Galland'ın *İstanbul'a Ait Günlük Anılar* ile Claes Rålamb'ın *İstanbul'a Bir Yolculuk* isimli kitaplar 17. yy.'ı konu alan temel kaynaklardır ve bu nedenle adı geçen bu dört kaynak detaylı bir şekilde taranmıştır. Diğer seyyahların yazılarına ise bu alanda yayınlanmış olan çeşitli kaynaklar aracılığıyla ulaşılmıştır. Bu bağlamda 1655-1656 yıllarında İstanbul'da bulunmuş olan Jean de Thévenot'un gözlemi 17. yüzyıldaki ilk veri olarak

değerlendirilebilir. Thévenot'un aşağıdaki gözlemi B. Aksoy'un çalışmasından alınmıştır; Aksoy kitabında bahsedilen telli çalgının tanbur olduğuna yönelik bilgiyi paragrafın devamında belirtmiştir.

Şiirlerinin, şarkılarının çoğu Farsçadır. Bu şarkıları bizim gibi değil, belli bir perdeden (teklesli olarak) söylerler. Bu musiki başlangıçta hoş gitmeyebilir, ama kulak alışınca pekâlâ sevilebilir de. Türklerin çeşitli sazları var, bunların en yaygını bütün gün çalındığı halde akordu bozulmayan, üç telli, küçük bir sazdır (Aksoy, 2003: 68).

Claes Rålamb'ın ise 1657 yılı bahar aylarında Eflak'ta karşılaşmasına dair not ettiği cümleler seyahatnamesinde şu şekilde kaleme alınmıştır: "Padişah için kadeh kaldırılmışken zatışahaneleri için iki kadeh kaldırıldı. Daha sonra Cmelnici'deki Prens Ragotsky ile Boğdan (Moldova) Prensini şerefine içildi. Her kadeh kaldırma işlemi kanun, keman, ney, *tambur*, davul ve benzeri Türk çalgıları refakatinde yapılıyordu" (Rålamb, 2013: 31-32).

Jean Chardin 1671-1673 yılları arasını kapsayan seyahatinin Tiflis kısmında Kapusen misyonerleri ile ilgili bilgiler aktarmaktadır. Bu misyonerlerin Roma tarafından 13 yıl önce Tiflis'e gönderildiği ve yoğun misyonerlik çalışmaları yürüttüğü seyahatnamede belirtilmiştir. Chardin, Kapusen misyonerlerinin bölge halkı üzerinde bir etki bırakmadığını çünkü burada yaşayan insanların oldukça inatçı kişiler olduğunu yazmıştır. Yazarın belirttiğine göre halk Hıristiyan dinini sadece kendilerinin yaptığı şekilde bir oruç tutmaktan ibaret görüyormuş ve bu nedenle Kapusenlerin Hıristiyan olduklarına da inanmamıştır. İlk zamanlar Kapusenlerin Tiflis'teki kiliselerine yöre halkı katılım göstermiş çünkü ayinin yeniliği ve müzik ilgi uyandırmıştır. Bir lavta, bir klavsen ve dört ya da beş kişilik bir korodan oluşan bu müzik halkı fazlasıyla etkilemiş ancak katılım daha sonra yok denecek kadar azalmıştır (Chardin, 2014: 231-233).

Bu bağlamda Jean de Thévenot, Claes Rålamb ile Jean Chardin'in Osmanlı topraklarındaki gözlemleri ve/veya aktarımları 17. yy. için sunulabilecek veriler olarak ortaya konulmuştur. Kronolojik gidişat takip edildiğinde ise Lady Montagu 18. yy.'ın değerlendirmeye alınan ilk seyyahı olmaktadır. Montagu Edirne'de bulunduğu 18 Nisan 1717 tarihinde Lady Mar'a bir mektup yazmıştır. Mektupta sadrazamın eşi tarafından davet edildiği evi ve kendisine sunulan akşam yemeğini anlatmıştır; daha öncesinde böyle bir ziyafetin başka bir Hıristiyan kadına verilmemiş olduğunu belirten yazar oldukça özenli bir şekilde hazırlandıktan sonra yanında tercümanı ve oda hizmetçisi olan bir Rum kadınla birlikte sadrazamın evine gitmiştir. Bu evde edinilen izlenimlere göre 18. yy.'ın başlarında Edirne'de gitarın eğlence amaçlı olarak cariyeler tarafından çalındığı anlaşılmaktadır.

Yemekten sonra kahve buhur verildi. Bu, gösterilen saygıyı ifade edermiş. İki cariyeye diz çöküp saçlarıma, elbiselerime ve mendilime kokular serptiler. Bir müddet sonra hanımları onlara *gitar* çalmalarını ve oynamalarını emretti. Emri hemen yerine getirdiler. Hanımefendi onları oyuna pek fazla alıştırmadığı için acemi olduklarını söyleyerek özür diledi. Kendisine teşekkür ederek müsaade istedim. Nasıl karşılandysam aynı şekilde yolcu edildim (Montagu, t.y.: 77).

Montagu, sadrazamın evinden çıktıktan sonra Rum tercümanının ısrarıyla kethüdanın evine de uğramıştır. Yoğun ısrar sonucu isteksiz bir şekilde uğramak zorunda kaldığı bu ev Montagu'yu her açıdan etkilemiştir. Kethüdanın hanımının eşsiz bir güzelliğe ve zarafete sahip olduğunu belirten Montagu ayrıca evin girişinde

karşılandığı avludan ağırlanmış olduğu salona kadar büyüleyici bir manzara ile karşılaştığını dile getirmiştir. Aynı tarihli mektubunda bu duygularını geniş bir şekilde de kaleme almıştır. Buradaki misafirliğinde ise Montagu için müziğin de dâhil olduğu zengin bir eğlence düzenlenmiştir.

Su perilerini andıran yirmi kadar genç cariye minderin alt başına dizilmişti. Ancak bunu gözleriyle görenler tabiatın böyle güzel bir manzara meydana getirebileceğine iman ederler. Fatma hanımın bir işaretini üzerine, derhal dört tanesi *lâvta*'ya, *gitar*'a benzeyen çalgılarla gayet içli havalar çalmaya, türküler söylemeye başladılar. O sırada diğerleri de sırayla oynuyorlardı. Bu dans şimdiye kadar gördüklerimden çok farklıydı. İnsanda belli birtakım hisler uyandırmak için bundan daha, sanatkârane, daha uygun bir şey olamaz. Nağmeler o kadar tesirli, dans edenlerin hareketleri o kadar ağır idi ki; bazen dokunaklı bir vaziyette durup gözlerini süzüyorlardı (Montagu, t.y.: 80).

Bu anekdotta 'lavya, gitara benzeyen çalgılar' tanımlaması Montagu'nun günlüğünü sonradan kaleme almış olmasından dolayı çalgıları anımsamakta zorlandığını düşündürür. Ancak bir önceki müzikli eğlencede gitarın net bir şekilde belirtilmiş olması 18. yy. Osmanlı coğrafyasında çalgının varlığını daha fazla güçlendirir. Ayrıca Montagu'nun lavyayı ve gitarı ayırt edebilecek kadar dikkatli biri olduğu da anlaşılmaktadır.

1791 ve 1797 yıllarında iki defa olmak üzere Anadolu'ya gelen topograf, koleksiyoncu ve yazar olan James Dallaway (1763-1834) Kuşadası'nda da bir süre vakit geçirmiş bir seyyahtır. Dallaway, civardaki bir çiftlikte ağırlanışını ve bu esnada kendisi için yapılan bir tanbur icrasını günlüğüne not etmiştir.

Buradan yolumuza devam ettik. Yolumuz üzerinde bu tanıma uyan eski bir çiftlik gördük ve içeri girdik. İçinde oturanlar vardı. Bizim için derme çatma bir kulübe yapıldı. İçine küçük bir ocak yakıldı. Seyyahların yorgunluğunu alacak kahve hazırlandı. Sonra arka arkaya çok lezzetli kavun ve karpuz getirildi. Tarlayı icar tutmuş olanlar bir müzisyen getirdiler ve müzisyenin çaldığı Türk gitarı da denilen *tamburun* tatlı nağmeleriyle bize müzik ziyafeti çektiler. Müzisyenin nağmeleriyle havaya aşkın tükenmez enerjisi doluverdi. Bir Türk mutluken sakın bir kaleye benzer (Onar, 2011: 21-22).

Sir William Ouseley (1767-1842) İran'da iki yıl elçilik sekreteri olarak görev yapmıştır. 1812 yılında görevi sona eren Ouseley, İngiltere'ye olan uzun yolculuğu sırasında kuzey Anadolu güzergâhını takip etmiş ve yolculuğunun Tebriz – İstanbul kısmını detaylı bir şekilde günlüğüne not etmiştir. Kars, Erzurum, Tokat, Amasya, Bolu, İzmit gibi birçok şehir hakkında bilgiler sunan seyyah 28 Temmuz 1812 günü Erzurum'da paşanın kendisine sunmuş olduğu ziyafete katılmış ve bu esnada yine kendisi için yapılmış olan müziği büyük bir beğeniyle dinlemiştir. Bu noktada gitarın varlık göstermesi dikkate değerdir.

Yemek başladığımız gibi herkesin ellerini yıkamasıyla sona erdi. Uzun süren bu ziyafet süresince enstrümantal ve vokal müzik sunuldu. İki kişi *gitar*, iki kişi de rebab çalarken ara sıra yumuşak ve melodik bir tarzda şarkı söylüyorlardı. Türk olmalarına rağmen Pers havalarını çaldıklarında mükemmel bir performans gösteriyorlardı. Tahran ve Şiraz'dan kulağıma aşına olduğum bu tatlı müziği yeniden duymak beni çok memnun etti (Genç, 2020: 16).

Polonyalı Kont Edward Raczynski (1786–1845) tarihi eserleri araştırmak ve incelemek amacıyla Türkiye'ye 1814 yılında bir seyahat gerçekleştirmiştir. İstanbul'un tarihi eserlerini ve bu şehirdeki toplum yaşantısını yakından tanımak isteyen yazar bu nedenle bütün İstanbul'u yürüyerek dolaşmıştır. Anadolu ve Avrupa yakasında oldukça geniş bir alanı gezen Raczynski'nin Avrat Pazarı'nda edindiği izlenimler kadın esirler üzerinden lavta türü çalgılara ışık tutar.

Kadınların muhtelif yerlerden getirilerek Müslüman erkeklere satıldığı yere 'Avrat Pazarı' denir. 30 sene önce I. Abdülhamid, Avrupalıların buraya girmelerini yasaklamıştı. 18 yaşındaki bir kız 200 dükaya satılıyor. Kızların fiyatı Avrat Pazarı'nda öğrendikleri dans, şarkı, *gitar* ve örgü ile güzelliklerine göre 800 dükaya kadar yükselmektedir (Raczynski, 1980: 178).

Robert Walsh, 1772–1852 yılları arasında yaşamış İrlandalı din adamı, tarihçi, yazar ve tıp doktorudur. Yazar İstanbul'u iki kez ziyaret etmiştir; bu ziyaretlerin ilki 1821-1824, ikincisi ise 1831-1832 yılları arasında gerçekleşmiştir (Walsh, 2021: 15). Walsh'un günlüklerinin yalnızca İstanbul ile sınırlı kalmadığı ve yazarın Sakız Adası ile birlikte Batı Anadolu'da kıyı Ege'yi kapsayan bir seyahatinin de olduğu belirtilmelidir. Yararlanılan bu çalışmada İstanbul da dâhil olmak üzere yazarın seyahat ettiği tüm yerler müzikle ilgili fazla bir veri içermemektedir. Ancak 1824 yılında İstanbul'daki bir kahvehanede yaptığı gözlem, lavta türü çalgıların yer alması bakımından önem teşkil eder.

Saat dokuzda başlayan anlatı gece yarısına kadar sürdü, anlatanın komikliği hiç azalmadığı gibi, seyirciler de bıkip usanmadan hikâyeyi büyük bir merakla dinlediler. Her akşam bir başka hikâye ve yeni karakterler canlandırıldı. Hikâye sırasında verilen aralarda, bizim tiyatrolarda müzik çalınması gibi bazen şarkılar söylendi. Kahvenin içindeki divanda oturan sazandeler, kendilerinin ya da başkalarının söyledikleri şarkılara *gitarlarıyla* [ud ve tamburlarıyla] eşlik ediyorlardı (Walsh, 2021: 386).

Bu anekdotun yer aldığı kitaptaki "Sunuş" bölümü, köşeli parantezlerin kullanımı ile ilgili ek bilgilendirmeler içermektedir. Temelde yazarın neyi kastettiğini veya bir yanlışını düzeltmek amacıyla kullanılan bu parantezler burada ise 'gitarlar' olarak gözlemlenen çalgıların ud ve/veya tanbur olabileceğini belirtir. Ayrıca bu alıntının ramazan ayındaki bir meddah gösterisinden kesit olduğu da bilindiği için, bu tür gösterilerin bir Batı müziği çalgısı olan gitarla gerçekleşmeyeceği söylenmelidir. Robert Walsh'un kitapta müzikle ilgili birkaç gözlemden veya aktardığı hikâyelerden de yola çıkarak yazarın bu sanat dalına uzak biri olduğu ve dolayısıyla çalgılar konusunda tespitlerinin yeterli olamayacağı anlaşılmaktadır.

F.H.A. Ubucini 1818–1884 yılları arasında yaşamıştır. Birkaç yıl kolejde öğretmenlik yaptıktan sonra 1846'da çıktığı seyahatte İtalya, Yunanistan ve Osmanlı Devleti'ni ziyaret etmiştir. Ubucini'nin II. Mahmut'un başlatmış olduğu reform hareketlerine büyük önem verdiği de bilinir (Arıkan, 2012: 32-33). Yazar kitabında II. Mahmut'un kızlarından Atiye Sultan'ın ticaret nazırı Ahmet Fethi Paşa ile gerçekleşen düğününü aktarır. Günlerce süren kutlamalar için Dolmabahçe sırtlarına çok sayıda çadır kurulmuş ve davetlilere yakındaki Çırağan Sarayı'ndan devamlı olarak yemekler, meşrubatlar getirilmiştir. Kutlamalarda lavta türü çalgıların yer aldığı görülmekte ve müziğin de devamlı olarak kutlamalara eşlik ettiği aşağıdaki alıntıdan anlaşılmaktadır.

O sırada davetliler, Çırağan'dan hareket etmeden önceki gibi ikiye ayrılmışlardı; kadınlar sultanla birlikte hareme girmişlerdi ve onun tarafından hazırlanmış bulunan daireye çekildiler ve günün kalan kısmını birbirlerini ziyaret ve kutlamalarla geçirdiler. Her an sultana şahane bir hediye sunulmaktaydı ve mevkili her kadın hizmetindeki müzisyenleri getirmiş olduğundan saray akşama kadar flüt, keman, *gitar* ve bask *tamburlarının* sesiyle çınıladı. Meşrubat kadehleri durmadan dolup boşalıyordu; akşam, güneş battıktan sonra haremin muhtelif dairelerinde alaturka sofralar kuruldu (Ubucini, 1977: 116-117).

Gérard de Nerval 1808–1855 yılları arasında yaşamıştır. 19. yy.'ın ünlü Fransız yazarlarından olan Nerval, 1843'te Mısır, Lübnan, Suriye ve Türkiye'yi kapsayan uzun bir doğu gezisine çıkmıştır. Yaz mevsiminde geldiği İstanbul'da ise, o esnada Ramazan olması dolayısıyla geceleri düzenlenen çeşitli eğlencelere tanıklık etmiştir (Nerval, 1974: 5-8). Kahvehanelerde meddahların anlattığı hikâye veya efsaneleri olabildiğince dikkatli dinleyip kâğıda döken yazar, Pera'da katıldığı bir baloda da gördüğü çalgıları bütün ayrıntılarıyla belirtmiştir. Bu balodan aktarılan aşağıdaki kesitte tanbur ve gitarın yine bir 19. yy. seyyahı olan Ubucini'nin anlatımlarında da gözlemlendiği gibi yan yana geldiği görülmektedir.

Berber kalktık ve ayrıldığımız köşkten iki yüz metre kadar ilerde muhteşem bir kapının önüne geldik. Harikulâde süslü bir kapı idi bu. İki yolun kavşağında, üçgen şeklinde bir bahçeye açılıyordu. Ağaçtan ağaca çiçek halkaları uzatılmış, yeşillikler arasına masalar yerleştirilmişti, ama bir Parisli için yine de pek basit bir manzara idi. Fakat rehberim pek hoşlandı. Müşterilerle dolu ve birkaç salondan müteşekkir olan iç kısma girdik. Tek telli kemanlar, kamış flütler, *tambur* ve *gitarlardan* kurulu orkestra kendi kendine çalıp duruyordu. Müzik orijinaldi (Nerval, 1974: 35-36).

Gustave Flaubert 1821-1880 yılları arasında yaşamış Fransız edebiyatının önemli yazarlarından. 1850 yılında çıktığı doğu gezisinde İstanbul'a da uğramıştır. Galata kahvelerinde köçeklerin danslarına tanıklık eden yazar yine bu semtte evlerden gelen gitar ve keman seslerine de kulak kabartmış ve günlüklerine bu anıları not etmiştir.

Galata kahvelerinden birine gittik. Burada genç adamların (köçekler) danslarını seyrettik. Küçük bir odada işlemeli Yunan giysileri giymiş budala görünüşlü üç herif, isteksiz bir halde kıvrılıp duruyorlardı(...) Galata sokakları yaşayış, hareket, davranış, insanlar ve insanların kılıkları bakımından birbirinden çok değişik

görüntülerle dolu. Işıklar sönük, yollar pis. Arka avlulara bakan pencerelerden kulakları tırmalayan keman ve *gitar* sesleri geliyor (Güngör, 1996: 139).

Rudolf von Lindau (10 Ekim 1829 – 4 Ekim 1910) Alman diplomat ve yazardır. İ. Pınar, Lindau'nun İstanbul'da 1892–1898 yılları arasında görev yaptığını tahmin etmektedir. 1898 Mayıs ayında Alman hükümeti Bağdat demiryolunun tanıtımını yapması amacıyla Türkiye'ye birçok gazeteci ve yazar göndermiştir. Rudolf von Lindau kendisinin de Türkiye ile ilgili üç kitabı bulunan kardeşi Paul Lindau ile birlikte İzmir'e gelmiş ve her iki kardeş de İzmir üzerine bilgiler vermişlerdir. Ayrıca Bursa ile Konya'yı da gezmeleri birbirlerinin çalışmalarını tamamlayıcı bir etken olmuştur (Pınar, 1994: 139). İ. Pınar, İzmir'i ziyaret etmiş seyyahlar üzerine çalışmalar yapmış ve bu çalışmaları yüzyıllar temelinde kitaplaştırarak yayınlamıştır. Bu kitapların tamamı yapılan bu çalışma için taranmıştır. Bu bağlamda Rudolf von Lindau'nun bu kitaplar içerisinde İzmir'de lavta türü çalgılar gözleminde bulunmuş tek seyyah olduğu tespit edilmiştir. Lindau 19. yy.'da İzmir'in demografik yapısından sanat yaşantısına kadar çeşitli gözlemlerde bulunmuş biridir. 1800'lü yılların sonunda yarım milyon nüfusu bulunan İzmir'in doğru dürüst bir tiyatroya sahip olmamasını normal karşılayan yazar, bu nüfusun zaten çok büyük bir kısmının tiyatro konusunda bir talebi olmayan Müslüman kesimden oluştuğu bilgisini paylaşmıştır. Geriye kalan Rum, Ermeni ve Yahudi nüfusun çoğunluğunu yoksul ve çalışan kesim oluşturmaktadır; bu nüfusun herhangi bir müzik talebi de olmadığı belirtilmektedir. Tiyatroya ve müziğe ilgi duyabilecek kesimin küçük bir Alman kasabası nüfusu olan 20.000 dolaylarında seyrettiğini söyleyen Lindau, İzmir'de müzik bilgisi olan kişilerin bu kitleye yeteri kadar etki etmediğini çünkü bu kişilerin de yeterli birikime sahip olmadığını düşünmektedir. Zengin Rum ve Ermeni ailelerinin evlerinde piyano bulundurduğunu ve çocuklarının müzik uğraşlarından övgüyle bahsettiğini gözlemlemiş olan yazar bu çocukların piyanoda kayda değer bir performans sağlayamadığını yazmıştır (Pınar, 1994: 150-151). Ancak Lindau günlüğüne o dönem İzmir'de icra edilen Batı müziğinin İstanbul'daki Batı müziğinden daha kaliteli olduğunu da not etmiştir. Seçkin bir dinleyici olduğu anlaşılan Lindau, yine de İzmir'deki müziği Avrupa'da yapılan müzikler kadar kaliteli bulmamaktadır. Yazarın müzikle ilgili düşüncelerine ek olarak gitar konusundaki bir gözlemi şu şekildedir:

Saat sekize doğru, müzik devam etmesine rağmen bahçeyi dolduran insanlar teker teker kalkmaya başladılar; müzik, Doğu için iyi olmasına iyiydi, Hatta ve hatta İstanbul'da 'Petit Champs' ta veya 'Taksim' de dinlediğim topluluklardan daha iyiydi; fakat bir Viyana veya bir Berlin birahanesinde çalmak için hiç şansları yoktu bu çocukların (Pınar, 1994: 148).

Yazar dinlediği bu müzikten sonra rehberinin tavsiyesi üzerine aynı mekânın teras kısmında bir akşam yemeği yemiştir. Rehberiyle birlikte yediği bu yemeğin oldukça iyi hazırlandığını belirten Lindau restoranda bir orkestranın müzik yaptığını da belirtmiştir. Ayrıca yan bahçeden gelen gitar seslerinin yazarda etki bıraktığı kurmuş olduğu cümlelerden anlaşılmaktadır:

Biz yemek yerken, yarım saat aradan sonra orkestra tekrar çalmaya başladı; aynı anda bir diğer bahçeden, kendilerine eşlik eden *gitarla* erkekler dördlüsünün deniz ve karanın üstüne çökmüş ılık akşamın içine düşen sesleri gelmeye başladı. Üzerimizdeki gökyüzünde yıldızlar ışıltılı ışıltılı ışıltıyor, altın sarısı ay parıl parıl parlıyordu. Bana kalsa bu güzelliği bir süre daha uzatmak isterdim, fakat rehberim, kahvelerimizi

yudumladıktan sonra Yunan Operasını kaçırmamız gerektiğini söyleyince, kalkmak zorunda kaldık (Pınar, 1994: 149-150).

T.Akkuş'un *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Bursa Kent Tarihinde Gayrimüslimler* isimli kitabı Bursa'da Batılı birinin gözünden lavta türü çalgılar konusunda önemli bir gözlem içermektedir. 19. yy.'da bu şehre gelmiş bir seyyah olan Edmond Dutemple, Bursa'daki eğlence kültürünü anlatırken şehirde gitarın da icra edildiğini belirtmiştir.

Tiyatronun dışında kentin belli başlı mesire yerleri, gayrimüslim topluluklar için vazgeçilmezdi. Rumlar, Türkler, Ermeniler kendilerine göre ayrı ayrı eğlenmekteydiler. Hafta içinde Ermeni ve Rum aileleri, sıklıkla akşamları Setbaşı bahçelerinde toplanmaktaydılar. Onlara, bahçede sekinin önünde bulunan kahvede Türk, Arap ve Rum ezgilerini seslendiren, viyolonsel, flüt ve *gitar* gibi enstrümanlardan oluşan bir orkestra eşlik etmekteydi (Akkuş, 2010: 170).

Bu bölüm için temel alınan kaynakların dilimize çevrilmiş ve birer seyahatname şeklinde yayınlanmış kitaplar olmasına dikkat edilmiştir. Yararlanılan bu özgün seyahatnamelere ek olarak genel anlamda seyahatları ve seyahatnameleri konu almış birçok derleme kitap ve makale formatındaki çalışmanın da mevcut olduğu ve bazı noktalarda da bu çalışmalardan istifade edildiği belirtilmelidir. Bu bağlamda B. Aksoy'un çalışmasında yer alan ve lavta türü çalgılar konusunda da gözlemde bulunmuş seyahatların isimlerine yer vermek bu bölümü tamamlayıcı bir etken olacaktır. Dilimize çevrilmiş ve yayınlanmış özgün birer seyahatnamesi bulunmayan ancak Aksoy'un müzikle ilgili görüşlerini Türkçe'ye çevirerek alana kazandırdığı bu seyahatların lavta türü çalgılarla ilgili gözlemde bulunanlarına örnek verilebilecek isimler şunlardır: 16. yy. için Pierre Belon du Mans, 17. yy. için Du Loir ve John Covel, 18. yy. için Baron de Tott, Niebuhr, Blainville ve Toderini (Aksoy, 2003: 292-347).

Ayrıca lavta türü çalgıların günümüzdeki temsilcilerinden olan klasik gitar üzerine ülkemizde de çalışmalar yapılmaktadır. Yapılan bu çalışmalarda gitarın genel tarihine ek olarak ülkemizdeki tarihi de konu alınmaktadır; bu değerlendirmelerin Cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak iki aşamada gerçekleştirildiği görülür. Cumhuriyet sonrası konu alan değerlendirmeler verilerin de hali hazırda ulaşılabilir olması nedeniyle kolay sonuçlanır. Cumhuriyet öncesi için yapılan değerlendirmelerde ise verilerin az oluşu durumu farklılaştırır. Ülkemiz topraklarında klasik gitarın ilk ne zaman varlık gösterdiğini konu alan bu değerlendirmelerde 18. yy.'ın sonları ile özellikle 19. yy. başındaki Fasl-ı Cedid oluşumu işaret edilir (Bkz. Uluocak, 2015: 64-65). Bu anlamda 1717 yılında Lady Montagu'nun gözlemi başta olmak üzere Sir William Ouseley, Polonyalı Kont Edward Raczynski, Ubucini, Gérard de Nerval, Rudolf von Lindau ile Edmond Dutemple'in günlükleri klasik gitarın ülkemiz topraklarında ilk varlık gösterdiği tarihleri destekleyici niteliktedir. Sonuç itibarıyla sunulan bu verilerin klasik gitar üzerine ileride yapılacak çalışmalarda çalgının Cumhuriyet öncesi varlık alanının tespitine yönelik değerli olacağı öngörülmüştür.

SONUÇ

Tarihin daha çok resmi olmayan yanına ışık tutan ve Osmanlı üzerine gözlemler içeren bu seyahatnamelerin 16. yy. ile 19. yy. arasında yazılmış olanları değerlendirilmeye alınmıştır. Belirtilen bu dört yüz yıllık zaman dilimi Osmanlı Devleti'nin de dünya sahnesinde etkin olduğu bir dönemdir. Bu nedenle Batı hem ilişkilerini güçlü tutmak hem de devamlı bir veri sağlayabilmek amacıyla Osmanlı Devleti'ne çoğunlukla diplomatik görevi olan gözlemciler göndermiştir. Seyyah olarak da adlandırılan gözlemcilerin yazmış olduğu günlükler seyahatname adı verilen bir yazın türünün de zaman içerisinde önem kazanmasına neden olmuştur. Bu seyahatnamelerde saraylardan halkın gündelik yaşantısına kadar şekillenen birçok kültürel unsur, seyyahların görüşleriyle de harmanlanarak okuyucuya aktarılmıştır. Osmanlı Devleti'nde mevcut olan eğlence kültürü ve bu kültürün üretiminde büyük rol üstlenen müzik birçok seyyahın gündelik yaşantı çatısı altında incelediği, görüşlerini bildirdiği bir alan olarak ön plana çıkmıştır. Ancak her kültürün kendi bağlamı içerisinde incelenmesi gerektiği düşüncesinin henüz olgunlaşmadığı bu yüzyıllarda müzik ile eğlence kültürü önyargı ve olumsuz bakış açısına fazlasıyla maruz kalmıştır. Bu anlamda Batılı seyyahların Osmanlı şehirlerinde gözlemlediği müzik icraları için önyargılı bakış açısına sahip oldukları da zaten bilinmektedir. Seyyahların bir kısmının zaman içerisinde bu önyargıdan sıyrıldığı ve incelediği kültüre içerden bakabilmeyi sağladığı da görülmüştür ancak bu seyyahların sayısı istisnadır. Bu bağlamda yapılan bu çalışmanın, eğlence müziğinde etkin olan lavta türü çalgılara yönelik bakış açısının tespitinde ilk olma özelliği taşıdığı belirtilmelidir. Bu makalede doğrudan seyahatname türünde dilimize çevrilip yayınlanmış 24 adet seyahatnameye ek olarak yine bu alanda hazırlanmış olan çalışmalardan da faydalanılmıştır. Ancak Osmanlı Devleti'ni konu almış olan seyahatname türündeki yazıların sayısal tespitinin yapılamayacak kadar çok olduğu da vurgulanmalıdır. Bu çalışmada şu ana kadar elde edilen verilerin birer Türk müziği çalgısı olan tanbur, ud, lavta, kopuz için ortaya konulan tarihsel sürece katkı sunacağı düşünülmüştür. Osmanlı'da devletin ve toplumun zaman içerisinde Batı ile ilişkilerinin artması sonucu Batı müziği icrasında kullanılan çalgıların da toplumda yer edinmeye başladığı görülmüştür. Özellikle 18. ve 19. yy.'larda Osmanlı şehirlerini ziyaret etmiş olan Montagu, Lindau, Raczynski, Dutemple vb. seyyahların gözlemlerinde gitar da yer almıştır. Gitar alanında ortaya konulan verilerin ise Türkiye'de gitarın tarihine yönelik yapılacak çalışmalar yönünden Cumhuriyet öncesinin değerlendirilmesine ışık tutacak nitelikte olduğu belirtilmelidir. Ayrıca Batılı seyyahların gözlemlerinde bulunduğu bu lavta türü çalgılar, icra mekânlarının da Osmanlı'nın büyük kentlerinde mevcut olan çokkültürlü yapıyla doğru orantılı olarak şekillendiğini gösterir.

Sonuç itibarıyla Osmanlı Devleti'ni ziyaret etmiş olan Batılı seyyahların müzik ile ilgili görüş bildirenleri bulunmakla birlikte yine bu seyyahların bir kısmı günlüklerine çalgılar hakkında da notlar almıştır. Çalgılar konusunda gözlemlerinde bulunmuş seyyahlar iki grup altında değerlendirilebilir. Birinci gruptakiler müzik konusunda bilgi birikimi olanlardır; bu seyyahlar gördükleri çalgıları tanımlarken benzetme yoluna gitmemiş ve çalgıları doğrudan isimleriyle günlüklerine not edebilmiştir. İkinci grupta yer alan seyyahlar ise genel olarak müzik sanatına uzak olanlardır. Yeterince bilgi birikimi olmayan bu kişiler Türk müziğindeki çalgıları tanımlarken o güne kadar Avrupa'da görmüş olduğu çalgıları temel almıştır; bu nedenle gördükleri çalgıları lavtaya ve/veya gitara benzer şekilde veya çalgılar dışındaki nesnelere göre tanımlamışlardır. Ancak her iki grupta da Türk müziği çalgılarına karşı bir önyargı beslendiği çoğunlukla gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akkuş, T. (2010). *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Bursa Kent Tarihinde Gayrimüslimler* (1. Baskı). İstanbul: Libra Yayınları.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki* (2. Baskı.). İstanbul: Pan Yayınları.
- Altuntek, N. S. (2009). *Yerli'nin Bakışı -Etnografya: Kuram ve Yöntem* (1. Baskı.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Amicis, E. D. (1981). *İstanbul (1874)* (1. Baskı). (çev. B. Akyavaş) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arıkan, Z. (2012). UBUCINI, Jean Henri Adbolonyme (1818-1884). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 42). İstanbul: İSAM Yayınları.
- Arslan, Ö. A. (2021). Çokkültürlülük ve Müzik Bağlamında Lavta'nın Kökenlerine İlişkin Yaklaşımların ve Tanımlamaların Araştırılması: "Türk Lavtası" ve "Avrupa Lavtası" Örnekleri. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi* (1 Baskı.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Busbecg, O. G. (ty). *Türkiye'yi Böyle Gördüm*. (çev. A. Kurutluoğlu) Tercüman 1001 Temel Eser.
- Chardin, J. (2014). *Chardin Seyahatnamesi İstanbul, Osmanlı Toprakları, Gürcistan, Ermenistan, İran 1671-1673* (1. Baskı). (ed. S. Yerasimos & çev. A. Maral) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Çetin, F. (2012). *Batılı Seyyahlara Göre İstanbullu Gayrimüslimler* (1. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Fontmagne, L. B. (1977). *Kırım Harbi Sonrasında İstanbul*. (çev. G. Soytürk) İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Fresne-Canaye, P. d. (2017). *Fresne-Canaye Seyahatnamesi 1573* (2. Baskı). (çev. T. Tunçdoğan) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Genç, S. (2020). 1812 Yılında Batılı Bir Diplomat Sir William Ouseley'in İzinde Kars'tan İstanbul'a Seyahat. *19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi*, 2.(1.), 4-34.
- Gerlach, S. (2007). *Türkiye Günlüğü 1577-1578* (1. Baskı, Cilt 1). (ed. K. Beydilli & çev. T. Noyan) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Gerlach, S. (2007). *Türkiye Günlüğü 1577-1578* (1. Baskı, Cilt 2). (ed. K. Beydilli & çev. T. Noyan) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Günay, E. (2011). *Müzik Sosyolojisi -Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış* (2. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Güngör, N. (1996). *Seyyahların Kaleminden Şehr-i Şirin İstanbul* (1. Baskı). Milliyet Yayınları.
- Hamsun, K., & Anderson, H. (2016). *İstanbul'da İki İskandinav Seyyah* (6. Baskı). (çev. B. Gürsaler-Syvetsen) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hobson, J. M. (2011). *Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri* (3. Baskı). (çev. E. Ermert) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Karakaya, F. (2003). LAVTA. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 27). Ankara: İSAM Yayınları.
- Lubenau, R. (2016). *Reinhold Lubenau seyahatnamesi -Osmanlı Ülkesinde 1587-1589* (2. Baskı, Cilt 1). (çev. T. Noyan) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Lubenau, R. (2016). *Reinhold Lubenau Seyahatnamesi -Osmanlı Ülkesinde 1587-1589* (2. Baskı, Cilt 2). (çev. T. Noyan) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Montagu, L. (ty). *Türkiye Mektupları 1717-1718*. (çev. A. Kurutluoğlu) Tercüman 1001 Temel Eser.
- Nerval, G. d. (1974). *Muhteşem İstanbul*. (çev. R. Özdek) İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Nicolay, N. d. (2014). *Muhteşem Süleyman'ın İmparatorluğunda* (1. Baskı). (ed. M.-C. Gomez-Géraud, S. Yerasimos, çev. Ş. Tekeli, & M. Tokyay) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Onar, S. (2011, Mart). James Dallaway'ın Kuşadası İzlenimleri. *KUYETA Yerel Tarih Dergisi*(26).
- Özalp, N. (1986). *Türk Musikisi Tarihi -Derleme-* (Cilt 1). Ankara: TRT Yayınları.
- Pınar, İ. (1994). *Gezginlerin Gözüyle İzmir XIX. Yüzyıl I*. İzmir: Akademi Kitabevi.
- Popescu-Judet, E. (2007). *Türk Musikisi Kültürünün Anlamları* (3. Baskı).(çev. B. Aksoy) İstanbul: Pan Yayınları.
- Raczynski, E. (1980). *1814 de İstanbul ve Çanakkale'ye Seyahat*. (çev. K. Turan) İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Rålamb, C. (2013). *İstanbul'a Bir Yolculuk 1657-1658* (2. Baskı). (çev. A. Arel) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Reyhanlı, T. (1983). *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat (1582-1599)* (1. Baskı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Reyhanlı-Gandjei, T. (1989, 01 07). Nicolas de Nicolay'ın Türkiye Seyahatnâmesi ve Desenleri. *Erdem (Atatürk Kültür Merkezi Dergisi)*, 5(14), 571-617.
- Schweigger, S. (2020). *Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581* (3. Baskı). (T. Noyan, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Timur, T. (1986). *Osmanlı Kimliği* (1. Baskı). İstanbul: Hil Yayın.
- Ubucini, F. (1977). *1855'te Türkiye* (Cilt 1). (çev. A. Düz) Tercüman 1001 Temel Eser.
- Ubucini, F. (1977). *1855'te Türkiye* (Cilt 2). (çev. A. Düz) Tercüman 1001 Temel Eser.
- Uluocak, S. (2015). Türkiye'de Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Klasik Gitar Eğitimi: Paleologos ve Öğrencileri. *Sahne ve Müzik*(1), 60-80.
- Üçel-Aybet, G. (2007). *Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Dünyası ve İnsanları (1530-1699)* (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Walsh, R. (2021). *İrlandalı Bir Vaizin Gözüyle II. Mahmud İstanbul'u* (1. Baskı). (çev. Z. Rona) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Werner, C. A. (2019). *Padişahın Huzurunda -Elçilik Günlüğü 1616-1618* (2. Baskı). (çev. T. Noyan) İstanbul: Kitap Yayınevi.

Wratislaw, B. W. (1981). *Anılar -16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'ndan Çizgiler*. (çev. M. S. Dilmen) Karacan Yayınları.

Yazıcı, H. (2009). Seyahatnâme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 37). İstanbul: İSAM Yayınları.

Yılmaz, Ö. (2013). Osmanlı Şehir Tarihleri Açısından Yabancı Seyahatnamelerin Kaynak Değeri. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 28(2), 587-614.

KEMAN ÖĞRETİMİNDE TEKE YÖRESİ TÜRKÜLERİNİN SESLENDİRİLMESİNE YÖNELİK HAZIRLANAN ALIŞTIRMA MODELİNİN UYGULAMADAKİ GÖRÜNÜMÜ

The Appearance Of The Exercise Model Prepared For The Play Of Teke Region Folk Songs In Violin Teaching

Hüseyin PARPUCU*
Sadık ÖZÇELİK**

ÖZ

Bu çalışma ile, keman eğitimine uyarlanmış yöresel tavrılı Teke Yöresi türkülerinin doğru ve etkili seslendirilebilmesini sağlamak için keman eğitimindeki teknik ve ilkeler doğrultusunda hazırlanan alıştırmaların uygulamadaki etkililik düzeyinin belirlenmesi amaçlanmaktadır. Araştırma, bir boyutuyla durum tespitine dayalı betimsel, diğer boyutuyla ise uygulamaya yönelik tek gruplu ön test-son test deneme modelinde olup; karma desenli bir çalışma temeline dayanmaktadır. Araştırmada ilk olarak, kullanılan türküler belirlenmiş, belirlenen türkülerin özellikleri tespit edilmiştir. Türküler, aslına uygun bir şekilde keman eğitimindeki ilkelere göre düzenlenmiş ve türkülerde yer alan sağ ve sol el keman tekniklerini ortaya çıkarmaya yönelik olarak 'İçerik Analizi' yapılmıştır. Yapılan analize göre türkülerini seslendirmeye yönelik alıştırmalar hazırlanmıştır. Araştırmanın uygulaması lisans 3 ve 4. sınıf seviyesindeki bireysel çalgısı 'Keman' olan 6 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Alıştırmaların etkililiğini belirlemek amacıyla öğrencilerin uygulama öncesi ve sonrası performansları puanlanmış ve ön testten son teste olan değişimin anlamlılığı için istatistiksel fark/hipotez testi kullanılmıştır. Araştırma grubundaki öğrenci sayısının (6) az olması nedeniyle nonparametrik istatistiksel yöntemler tercih edilmiştir. Bu amaçla ön test ve son test puanları ilişkili olduğu için araştırmada Wilcoxon İşaretili Sıralar Testi kullanılmıştır. Araştırmanın uygulama sonuçları incelendiğinde, birkaç alıştırma haricindeki bütün alıştırmalar ile yapılan eğitimin anlamlı ve etkili olduğu ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Müzik Eğitimi, Keman Eğitimi, Türk Halk Müziği, Teke Yöresi, Alıştırma

ABSTRACT

With this study, it is aimed to determine the effectiveness level of the exercises prepared in accordance with the techniques and principles in violin education in order to ensure that the folk songs of Teke Region, which are adapted to violin education, can be performed correctly and effectively. The research is in a descriptive model based on due diligence in one dimension, and in a one group pretest-posttest trial model in the other dimension; It is based on a mixed pattern study. In the research, the folk songs that were used first were determined, and the characteristics of the determined folk songs were determined. The folk songs were arranged in accordance with the principles of violin education and a 'Content Analysis' was made to reveal the right and left hand violin techniques in the folk songs. According to the analysis, exercises for vocalizing folk songs were prepared. The application of the research was carried out with 6 students whose individual instrument was the 'violin' at undergraduate 3rd and 4th grades. In order to determine the effectiveness of the exercises, the performances of the students before and after the application were scored, and the statistical difference/hypothesis test was used for the significance of the change from the pretest to the posttest. Due to the low number of students (6) in the research group, nonparametric statistical methods were preferred. For this purpose, the Wilcoxon Signed Ranks Test was used in the study because the pre-test and post-test scores were related. When the application results of the research were examined, it was concluded that the training with all the exercises except a few exercises was meaningful and effective.

Keywords: Music Education, Violin Education, Turkish Folk Music, Teke Region, Exercise

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 11.01.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 11.02.2022

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, parsan_011@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-4687-8412

** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, scelik@gazi.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6243-9957

EXTENDED ABSTRACT

It is an undeniable fact that the preparatory exercises used in violin education have a positive effect on the individual. Many exercises and etudes are available today to gain technical and musical expression. However, these materials are not written from our own cultural motifs, and the number of those written is not enough. For this reason, qualified arrangements for the play of our folk songs with violin and exercises, etudes, scales and arpeggios for the play of these arrangements should be written and performed.

When the existing exercises for playing the Teke Region folk song arrangements adapted to violin education were examined, it was determined that the number and quality of the exercises were not sufficient. It is thought that the traditional tone structure in folk songs can be performed more accurately, thanks to the preparation of exercises for playing the folk song arrangements in the region and its play with violin. In line with these statements, the problem situation of the research is to what extent the exercise model prepared for the play of the Teke Region folk song arrangements, which includes the traditional demeanor structures used in violin education, affects the play of the folk songs. Regarding the problem situation, the problem sentence was determined as “How does the exercise model prepared for the play of Teke Region folk songs in violin teaching look like in practice?”

With this study, it is aimed to examine the practical appearance of the exercises prepared in accordance with the techniques and principles in violin education in order to ensure that the folk songs of Teke Region, which are adapted to violin education, can be performed correctly and effectively.

The research is in a descriptive model based on due diligence in one dimension, and in a single-group pretest-posttest trial model in the other dimension; It is based on a mixed pattern study. The qualitative data created in the research contributes to the creation of the quantitative data after. For this reason, this research has been shaped by the ‘exploratory design’, one of the mixed research methods.

After the background of the research was formed, the folk songs used in the research were determined and the characteristics of the determined folk songs were determined. The folk songs were arranged in accordance with the principles of violin education and a ‘Content Analysis’ was conducted to reveal the right and left hand violin techniques in the folk songs. According to the analysis, exercises were prepared for playing folk songs.

In order to determine the effectiveness of the exercises, the performances of the students before and after the practice were scored by 5 violin experts, and the statistical difference/hypothesis test was used for the significance of the change from the pretest to the posttest. Due to the low number of students (6) in the research group, nonparametric statistical methods were preferred. For this purpose, Wilcoxon Signed Rank Test was used in the study, since the pre-test and post-test scores were related. SPSS-25 was used for statistical calculations made within the scope of the research. A significance level of 0.05 was taken into account in the interpretation of the results obtained from the statistical tests.

When the arithmetic average of the group scores related to all techniques in ‘Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu’ folk song is considered, the average of the pre-test scores is 2.4, while the average of the post-test scores is 4.2, and when the arithmetic average of the group scores related to all the techniques in the ‘Serenler Zeybeği’ folk song is taken into account, the average of the pre-test scores is 2, while the average of the post-test scores was 4.3. According to the findings, it was concluded that the training applied with all exercises was effective except for a few exercises.

When the general results of the research are examined, it is seen that the training with all exercises is effective except for a few exercises. While this situation reveals the positive and meaningful effect of the use of exercises consisting of Turkish music motifs in violin education, it also shows similarities with the results of previous studies that are similar to the research. For this reason, while the contributions of exercises prepared with Turkish music elements for different instruments are obvious, it is thought that the preparation of more studies on exercises can contribute to eliminating this deficiency in the field.

It has been determined that there are deficiencies in the number and quality of the exercises to play the Teke Region folk songs adapted to violin education, and when the application results of a exercise model in this research are examined, it is determined that the exercises contribute to the level of playing the folk songs of the students. For this reason, it can be suggested that more exercises should be prepared in various methods and forms in order to increase the effectiveness of the exercises for the performance of different folk songs in the region, development studies should be carried out with the violin experts in the region for the exercises, and a common repertoire should be created with the prepared exercises.

Türkiye'nin coğrafi konumu nedeniyle çeşitli bölgelerin ve kültürlerin farklı unsurları kültürel yapımızın oluşmasına katkı sağlamaktadır. Türkiye, binlerce yıllık tarihiyle farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış ve birçok kültürün özelliklerini kendi bünyesinde barındırarak dünyada ender görülen bir kültürel zenginliğe sahip olmuştur. Günümüzde, geçmişte var olan bazı değerlerin varlığını devam ettirdiğini görebilmekteyiz. Bunlar arasında edebiyat, tıp, büyücülük, batıl inançlar, giyim, resim, heykel, dans gibi yapılar sıralanabilse de bu değerlerin içerisindeki en önemli yapı taşının müzik olduğu söylenebilir (Çiftçi, 2010: 150).

Toplumların kendi varlıklarını devam ettirebilmesi, kendi kültürlerini korumalarına bağlıdır. Ancak, korunan kültürün ve kültürel ürünlerin zenginleşmeye ve yeni renkler almaya da ihtiyaçları vardır. Özellikle sanata yönelik politikaların hem kültürel ürünleri korumaya hem de evrensel zevklere karşı yaratıcı ve yenilikçi olmaya hazır olması gerekir. Sanatta taklit ne kadar kaçınılması gereken bir eğilim ise kültürel ürünleri korumak adına değişime ve yeniliğe kapalı olmak da o kadar kaçınılması gereken bir durumdur. Bu bağlamda müzik kültürü ve müzik eğitimi de onu oluşturan-gerçekleştiren insanla birlikte değişen, gelişen ve dönüşen bir özellik gösterir.

Bir toplumun kültürel kimliğinin şekillenebilmesi, o toplumun müzikal kimliğinin oluşmasına bağlıdır. Müzikal kimlik, toplumların kendi kültürel birikimlerinden yola çıkarak oluşturduğu bir yaratı ürünüdür. Müzik kimliğinin gelişmesi ile müzik kültürü de gelişir. Müzik kültürü, bireyin yaşadığı bölgeden, yaşantı şeklinden, inançlarından ve öğrendiklerinden şekillenebilir.

Kültürümüzün gelişmesi, çeşitlenmesi ve gelenekten geleceğe aktarılan bir unsur olması ancak eğitim ile mümkün olabilmektedir. Eğitim, herhangi bir alanda bireyin istedik ve kasıtlı olarak davranışlar meydana getirme süreci olarak tanımlanabilir. Eğitim sistemimizin geleneğe sahip çıkarak günümüz koşullarından faydalanan, yenilikçi bir yapıya sahip olması, işlevini tam olarak yerine getirebilmesini sağlar.

Eğitim; bilim, teknik ve sanatın her üçünü de kapsayan bir içerikle düzenlenip gerçekleştirilerek, bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkili süreç niteliği kazanır. Böyle bir eğitim, bireyi biyopisşik, toplumsal ve kültürel nitelikleriyle ve bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışlarıyla kendine özgü ve dengeli bir bütün olarak, en uygun ve en ileri düzeyde yetiştirmeyi amaçlar (Akpınar, 2001: 3).

Eğitim içerisindeki önemli alt kollardan birisi de sanat eğitimidir. Sanat eğitimi, içerisinde birden fazla eğitim türünü barındıran bir dal'dır. Sanat eğitimi içerisindeki en önemli eğitimlerden birisi de müzik eğitimidir. Müzik eğitimi, bireyin müzikal eğitim ihtiyacını karşılayan eğitim türü olup çeşitli alanları ile bu ihtiyacın karşılanmasına olanak sağlar. Müzik eğitiminin geleneksel müzik öğelerimizden faydalanarak doğru teknik ve materyaller ile gelişmesi kültürel zenginliğin oluşmasına katkı sağlar.

Çağdaş eğitim, bilim, teknik ve sanat eğitiminin bileşkesi olarak düşünülmeli ve birbirinden ayrılmamalıdır. Üniversitelerin eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği anabilim dallarında yapılmakta olan 'Sanat eğitimi' nin vazgeçilmez ve önemli bir alt boyutu olarak da 'Çalgı eğitimi' ni ele alabiliriz (Çilden, 2001: 27).

Türk müzik eğitiminde bir enstrümanın bütün özelliklerinin öğretilme başarısı, geçmişten bu zamana kadar usta çırak ilişkisine dayanmaktadır. Fakat günümüzde enstrümanların birçok teknik özelliği ile ilgili çalımı kolaylaştırıcı metotların öğretici gözetiminde düzenli olarak çalıştırılması, elde edilen başarıyı daha çok

artırmaktadır. Ayrıca günümüzde batıdaki bütün enstrümanların öğretilmesine yönelik olarak metoda dayalı çalışma sisteminin içerisinde usta-çırak ilişkisine dayalı öğretimin de yer aldığı bilinmelidir (Aksüt, 1998: 415).

Bölgesel müziklerimizin seslendirilmesi yapılırken her bölgenin kendine özgü bir tavrının olduğu görülebilir. Bağlama veya yöresel çalgıların dışında çeşitli enstrümanlarla bölge müzikleri seslendirilmeye çalışıldığında, yöresel tavırların tam olarak ifade edilmesinde birtakım sorunlar meydana gelebilmektedir. Farklı enstrümanlarla türkülerin seslendirilmesinin yapılabilmesi için bölge müzikleri; karakteristik özelliğinden uzaklaşmadan yeniden notaya alınmalı, yöreye ait müzikal unsurlardan oluşan etütler, alıştırma, arpejler, gamlar ve eserler oluşturularak bu kaynakların kayıt altına alınmasını sağlamaya yönelik repertuar çalışmaları yapılmalıdır. Bireyin doğup büyüdüğü yöredeki eserlerin eğitim müziğinde kullanılması ve bu yöreye ait motiflerden oluşan materyallerin hazırlanması, kendi kaynaklarımızdan beslenen bir repertuarın oluşturulmasını sağlayarak bireyin keman eğitimindeki sürecini daha nitelikli hale getirebilecektir.

Geleneksel müziklerimizin zengin makamsal yapılarından keman eğitiminde yeterince yararlanabilmek için makamsal nitelikteki etüt ve alıştırma ihtiyacı bulunmaktadır. Mevcut makamsal nitelikteki materyaller sayı bakımından yeterli değildir (Erol, 2007: 2).

“Halk türkülerimizin kemanla çalınma yöntemlerinin araştırılmasının yanında, bu araştırmalardan büyük ölçüde yararlanılarak; halk türkülerimizin temel özelliklerini yansıtan ve daha yüksek düzeyde teknik çalışmaları içeren yeni etüt ve yapıtların üretilmesinde büyük yarar ve buna büyük gereksinim vardır” (Çilden, 1982: 59).

Başlangıçta bireylerin yapamadığı ancak, alıştırma yaptığı esnadaki performansın önemli yerlerine dikkat etmesiyle ve aldığı geribildirimlerden sonra yaptığı tekrarlar ile bireyin performansının kademeli bir şekilde artması ve ustalaşabilmesi, alıştırmanın hedeflediği davranışlar arasında yer almaktadır (Ericsson, 2006: 692).

Keman eğitiminde kullanılan hazırlayıcı alıştırmanın bireye olumlu etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Çoğu teknik ve müzikal ifadeyi kazandırmaya yönelik alıştırma ve etütler günümüzde mevcuttur. Lakin bu materyaller kendi kültürel motiflerimizden yazılmadığı gibi yazılanların sayısı da yeterli değildir. Bu sebeple, keman ile türkülerimizin seslendirmesine yönelik nitelikli düzenlemeler ve bu düzenlemelerin seslendirilmesine yönelik olarak alıştırma, etütler, gamlar ve arpejler yazılmalı ve seslendirilmelidir.

Batı müziği keman eğitiminde öğretim yöntemi ve kaynakların kullanılması ile ilgili birçok materyal bulunmaktayken, Türk müziği keman eğitimi için aynı durum söz konusu değildir. Materyallerde yaşanan eksiklik ancak yeni çalışmaların oluşumuyla giderilebilir. Bu durum, ülkemizde gerçekleştirilen keman eğitimi için oldukça önemlidir. Türk müziğinin ezgi ve motiflerinden oluşan materyallerin mevcudiyetinin artması keman eğitimcilerinin de arzuladığı bir durumdur. Bu tarz materyaller, kendi müzikal öğelerimizin uluslararası müzik literatüründe yer alması ve ulusal müziğimizin gelişerek çeşitli kaynakların çoğalması bakımından önemlidir (Çit, 2014: 45).

Türk müziği keman metodu eksikliğini yarattığı problemler;

1. Keman eğitiminde sağ ve sol el tekniğinin belirlenmemesi,
2. Her icracının düzeyine uygun alıştırmaların bulunmaması,
3. Süsleme tekniklerinin verimli seslendirilebilmesi için alıştırmaların bulunmaması,
4. Var olan Türk müziği eserlerinin keman için düzenlenememesi,
5. Türk müziği keman eğitiminde kullanılmak üzere eserler bestelenmemesidir (Gürel, 2011: 8).

Antalya, Burdur, Isparta, Fethiye, Acıpayam bölgelerini içine alan coğrafi alana folklorik açıdan “Teke Yöresi” denir. Bu yöre çoğunlukla Yörük ve Türkmenlerin yaşamış olduğu bir bölge olması açısından önem arz eder (Özçimen ve Gök, 2013: 94).

Kemana uyarlanmış Teke Yöresindeki türkülerimiz incelendiğinde türkülerin müzikal ifadesinin ve geleneksel düzeydeki tavrılı yapısının farklı enstrümanlar tarafından seslendirilmesinin birtakım zorlukları beraberinde getirebileceği düşünülmektedir. Türkü düzenlemelerini seslendirmeye yönelik mevcut alıştırmalar incelendiğinde ise alıştırmaların sayısının ve niteliğinin yeterli olmadığı yöredeki keman eğitimcilerinin görüşleri doğrultusunda belirlenmiştir (Parpucu ve Özçelik, 2021: 1640-1641). Bu sebeple, yöredeki yöresel tavrılı türkü düzenlemelerini seslendirmeye yönelik alıştırmaların hazırlanması ve keman ile seslendirilmesi sayesinde türkülerdeki geleneksel tavrılı yapının daha doğru bir şekilde seslendirilebileceği düşünülmektedir.

Problem Durumu

Bu ifadeler doğrultusunda keman eğitiminde kullanılan geleneksel düzeydeki tavrılı yapıların yer aldığı Teke Yöresi türkü düzenlemelerinin seslendirilmesine yönelik olarak hazırlanan araştırma modelinin türkülerin seslendirilmesine ne oranda etki ettiği araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Problem durumuna yönelik olarak problem cümlesi “Keman öğretiminde Teke Yöresi türkülerinin seslendirilmesine yönelik hazırlanan araştırma modelinin uygulamadaki görünümü nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir.

Alt Problemler

1. Türkülerin seslendirilmesine yönelik olarak model önerisindeki alıştırmaların;
 - Ezgisel (Makamsal) yapıya olan etkisi nasıldır?
 - Ritimsel yapıya olan etkisi nasıldır?
 - Sağ el (yay) tekniklerine olan etkisi nasıldır?
 - Sol el tekniklerine olan etkisi nasıldır?
2. Türkülerin seslendirilmesine yönelik olarak model önerisindeki bütün alıştırmaların genel etkisi nasıldır?

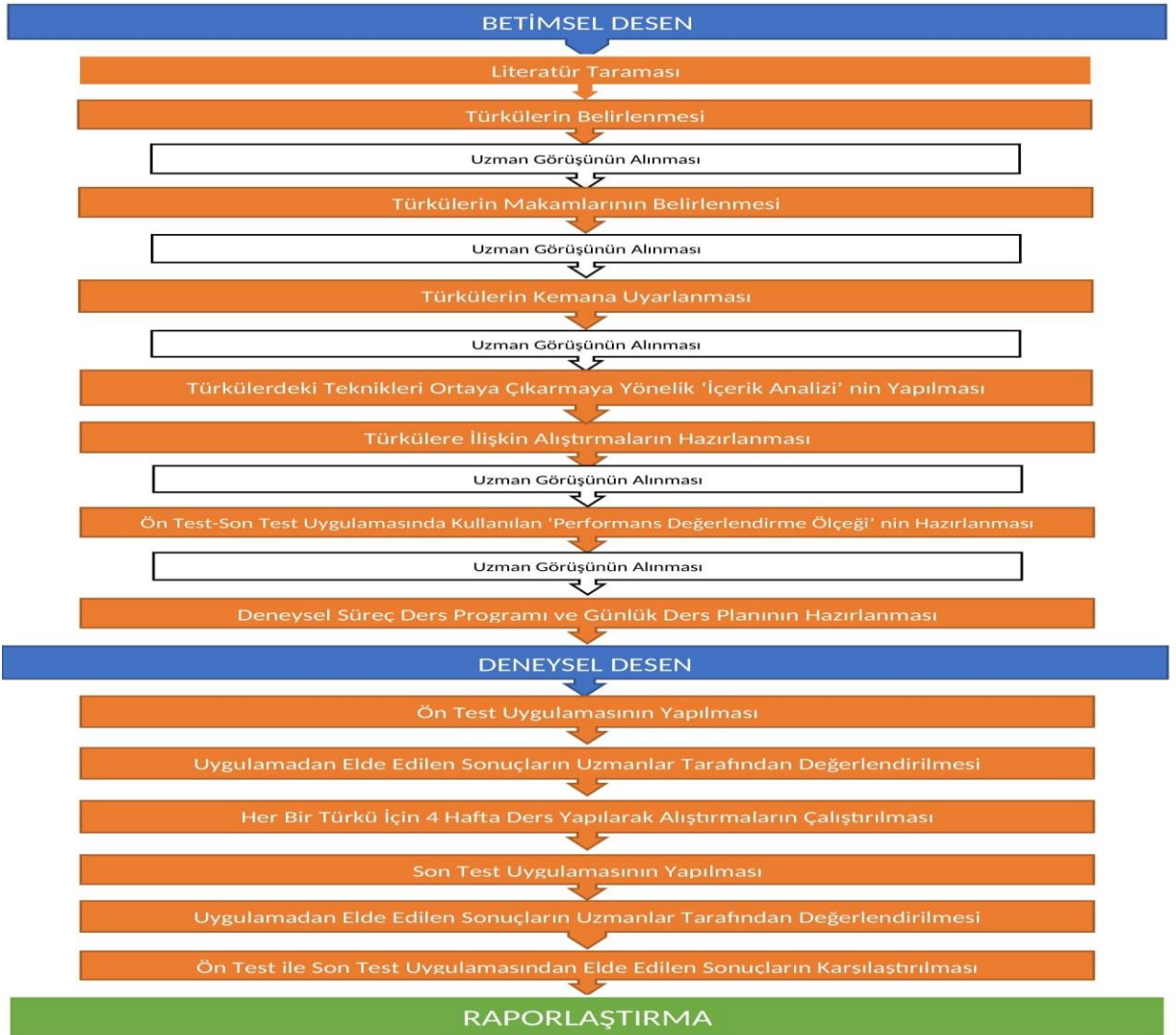
Araştırmanın Amacı

Bu çalışma ile, keman eğitimine uyarlanmış yöresel tavrılı Teke Yöresi türkülerinin doğru ve etkili seslendirilebilmesini sağlamak için keman eğitimindeki teknik ve ilkeler doğrultusunda hazırlanan alıştırmaların uygulamadaki görünümünün incelenmesi amaçlanmaktadır.

YÖNTEM

Araştırma, bir boyutuyla durum tespitine dayalı betimsel, diğer boyutuyla ise uygulamaya yönelik tek gruplu ön test-son test deneme modelinde olup; karma desenli bir çalışma temeline dayanmaktadır. Karma araştırma, nicel ve nitel araştırma yaklaşım ve tekniklerinin aynı çalışmada yer aldığı çalışmalar olarak bilinir (Demir, 2014: 430).

Araştırmadaki oluşturulan nitel veriler sonrasındaki nicel verilerin oluşturulmasına katkı sağlamaktadır. Bu sebeple bu araştırma karma araştırma yöntemlerinden ‘Keşfedici desen’ ile şekillendirilmiştir. Keşfedici desende araştırmacılar ilk olarak elde ettikleri nitel verileri, sonrasındaki nicel verilerin toplanmasına yön vermek için kullanırlar (Büyüköztürk ve diğerleri, 2014: 247).



Görsel 1. Araştırmanın Genel Deseni ve Yapılan İşlemler

Betimsel Desen

Araştırmanın betimsel deseninde araştırmaya zemin hazırlamak ve literatürünü oluşturmak için kültür, müzik eğitimi, çalgı eğitimi, keman eğitimi, Teke Yöresi ve alıştırma ile ilgili konular; tez, makale, bildiri, kitap, gibi yazılı, işitsel ve görsel veri araçlarından tarama yöntemi ile toplanmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da

günümüzde mevcut olan bir durumu olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Tarama modellerinde araştırma konusu olan olay, kişi veya nesne, içinde bulunduğu koşul içerisinde olduğu gibi tanımlanır” (Karasar, 2006: 77).

Araştırmanın zemini oluşturulduktan sonra çalışmada kullanılan türküler belirlenmiş, belirlenen türkülerin özellikleri tespit edilmiştir. Türküler, aslına uygun bir şekilde keman eğitimindeki ilkelere göre düzenlenmiş ve türkülerde yer alan sağ ve sol el keman tekniklerini ortaya çıkarmaya yönelik olarak ‘İçerik Analizi’ yapılmıştır. Yapılan analize göre türkülerini seslendirmeye yönelik alıştırmalar hazırlanmıştır.

İçerik analizi, belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanır. İçerik analizi yalnızca metinler üzerinde kullanılan bir teknik değildir. Öğrenci resimleri gibi görsellerin ve televizyon programları, çekimlerin incelenmesinde de kullanılır. Metinler yalnızca kitap, kitap bölümü, mektup, tarihsel dokümanlar, gazete başlıkları ve yazıları gibi düşünülmemelidir. Görüşmeler, tartışmalar, konuşmalar, sohbetler, tiyatro gösterileri içerik analizi tekniği kullanılarak incelenebilir (Büyüköztürk ve diğerleri, 2014: 240-241).

Yapılan içerik analizinin sonucu olarak Serenler Zeybeği ve Dirmilcikten Gider Yalanın Yolu türkülerinde yer alan sağ ve sol el keman teknikleri aşağıdaki tablolarda gösterilmektedir.

Tablo 1. Serenler Zeybeğinde Yer Alan Sağ ve Sol El Keman Teknikleri

	Teknik	Yer Aldığı Ölçüler
Sağ El Teknikleri	Staccato	1, 2, 3, 4, 5, 6, 13
	Martele	1, 2, 3, 4, 5, 6
	Bağlı Staccato	3, 4, 9, 10, 15, 16
	Ricochet	7
Sol El Teknikleri	Otuzikilik Nota	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 21,22
	Trill	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
	Çift Ses	10, 13, 16, 19
	Süsleme	11, 20
	Konum Değişikliği	5, 6, 7, 8, 9-10, 10, 13, 14, 15-16, 16, 19, 22

Tablo 2. Dirmilcikten Gider Yalanın Yolu Türküsünde Yer Alan Sağ ve Sol El Keman Teknikleri

	Teknik	Yer Aldığı Ölçüler
Sağ El Teknikleri	Spiccato	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
	Bağlı Spiccato	1, 4, 5, 8
	Otuzikilik Nota	11, 18
Sol El Teknikleri	Trill	3, 7
	Çift Ses	8
	Süsleme	14, 21
	Konum Değişikliği	3, 5, 7, 8-9, 13-14, 16, 17-18, 19, 20-21, 22-23, 25, 27, 29

Alıştırmaların hazırlanması. Türkülerin özelliklerine yönelik alıştırmalar 4 farklı kategori altında hazırlanmıştır. Belirlenen kategoriler şu şekildedir:

- Makamsal özellikler,
- Ritimsel özellikler,
- Sağ el (Yay) tekniğine ait özellikler,
- Sol el tekniğine ait özellikler.

İlk kategoride, türkülerin makamsal özelliklerine ait alışırmalar hazırlanırken Tampere ses sistemi içerisindeki türkülerin makam seslerine ait çıkıcı-inici bir dizi oluşturulmuştur. Oluşturulan bu dizi, türkülerin en kalın ve en ince sesi arasında sınırlı tutulmuş, uzun ve kısa süreli notalarla gösterilmiştir.

İkinci kategoride, türkülerin ritimsel özelliklerine ait alışırmalar hazırlanırken: Türkülerin ritimsel ve makamsal özelliklerine göre türkülerin en kalın ve en ince sesi arasında sınırlı Tampere ses sisteminden oluşan çıkıcı-inici bir dizi üzerinde türkülerdeki yer alan tüm ritmik öğeler gösterilmiştir.

Üçüncü kategoride, sağ el (yay) tekniklerine ait alışırmalar hazırlanırken türkülerin ritimsel ve makamsal özelliğine göre türkülerin en kalın ve en ince sesi arasında sınırlı Tampere ses sisteminden oluşan çıkıcı-inici bir dizi üzerinde türkülerde yer alan teknikler gösterilmiştir. Teknikler dizi üzerinde gösterilirken keman eğitiminde kullanılan metot kitaplarındaki alışırmalar referans alınmıştır. Alışırmalar aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 3. Sağ El Tekniklerine Yönelik Referans Kitapları

Teknik	Referans Alınan Metot ve Alışırmaları
Bağlı Staccato	Otakar Sevcik School of Bowing Technic Op. 2, Book 1 No. 5, Alıştırma 137
Staccato	Otakar Sevcik School of Bowing Technic Op. 2, Book 1 No. 5, Alıştırma 80
Martele	Otakar Sevcik School of Bowing Technic Op. 2, Book 1 No. 5, Alıştırma 196
Ricochet	Otakar Sevcik School of Bowing Technic Op. 2, Book 1 No. 5, Alıştırma 236
Spiccato	Otakar Sevcik School of Bowing Technic Op. 2, Book 1 No. 6, Alıştırma 161
Bağlı Spiccato	Otakar Sevcik School of Bowing Technic Op. 2, Book 1 No. 5, Alıştırma 208

Son kategoride yer alan Sol el tekniklerine ait alışırmalar hazırlanırken içerik analizinden elde edilen verilere göre türkülerin içerisinde geçen pasajlara göre birebir spesifik alışırmalar hazırlanmıştır. Spesifik alışırmaların yazımı sırasında keman eğitiminde kullanılan sol el tekniklerine ait metotlardaki alışırmalar referans alınmıştır. İçerik analizinden elde edilen sol el tekniklerine ait veriler ve bu tekniklere ait alışırmaların hazırlanmasına yönelik referans alınan alışırmalar aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 4. Sol El Tekniklerine Yönelik Referans Kitapları

Teknik	Referans Alınan Kitap ve Alışırmaları
Çift Ses	Hans Sitt 20 Studies in Double Stops Op. 32, Book 5 Alıştırma No. 1
Otuzkılık Nota	Otakar Sevcik School of Violin Technics Op 1, Book 1 Alıştırma No. 1
Trill	Otakar Sevcik Preparatory Trill Studies Op.7 Part 1 Alıştırma No. 1

Öğrenci grubu. Araştırmanın uygulaması 2020-2021 Eğitim-Öğretim yılı Güz döneminde Gazi ve Aksaray Üniversitesi eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dallarında eğitim görmekte olan lisans 3 ve 4. sınıf seviyesindeki bireysel çalgısı ‘Keman’ olan 6 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Öğrenciler ‘Amaçlı Örneklem’ yöntemine göre seçilmiştir. Araştırmacının kendi kişisel gözlemlerinden hareket ederek araştırma sorusuna uygun geldiğini düşündüğü belirli özellikleri taşıyan deneklerin seçildiği örneklem amaçlı örneklem denir (Gürbüz ve Şahin, 2018: 132).

DeneySEL Desen

Teke Yöresine ait 2 türkülerin seslendirilmesine yönelik olarak hazırlanan alışırmalar ile ders uygulamaları yapılmıştır. Uygulamaya geçilmeden önce çalışma grubunda yer alan öğrenciler belirlenmiş, sonrasında sırayla ‘Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu’ türküsü ve ‘Serenler Zeybeği’ türküsünün uygulaması gerçekleştirilmiştir. Türküler ile ilgili gerçekleştirilen derslere ilişkin uygulama aşamaları şu şekildedir:

1. Araştırmadaki ön test verileri elde edilmeden önce oluşturulan her bir türkülerin notası ve video kayıtları, derslerden 15 gün önce öğrenci grubuna gönderilmiştir.
2. Sonrasında, öğrencilerin türkülerini seslendirirken bütün teknik özelliklerinin rahat bir şekilde görülebileceği açıdan kayıt altına aldıkları video kayıtları elde edilmiştir.

3. Elde edilen videolar keman eğitimi alanındaki 5 farklı uzmana gönderilerek ‘Performans değerlendirme ölçeği’ ile türkülerin seslendirilmesine ilişkin ön değerlendirme yapımları istenmiş ve gerekli ön test verileri elde edilmiştir.
4. Eğitim gören öğrencilerin ihtiyaçları doğrultusunda, çevrimiçi eğitimdeki öğrenme kaybını engellemeye yönelik olarak hazırlanan alıştırmalar derslerden sonra öğrencilere gönderilmek üzere araştırmacı tarafından seslendirilerek video kaydına alınmıştır.
5. Alıştırmalar, hazırlanan günlük ders programına göre çalışma grubuna her bir türkü için 4 hafta olmak üzere haftalık en az 1 ders saati pandemi sebebiyle ‘Zoom Cloud Meetings’ uygulaması ile çevrimiçi olarak çalıştırılmış ve gerçekleştirilen dersler kayıt altına alınmıştır.
6. Öğrencilerin çevrimiçi eğitimdeki öğrenme kaybını önlemeye yönelik olarak ihtiyacı olan öğrencilere her ders sonrası araştırmacı tarafından hazırlanan alıştırma videoları gönderilmiştir. Ek olarak, öğrencilerin alıştırmaları belli bir süre çalışması gerektiğinden dolayı dersteki alıştırmalar ile ilgili değerlendirme, bir sonraki her dersin başında yapılmıştır.
7. Son test uygulamasında keman eğitimine uyarlanmış olan türküler, öğrenci çalışma grubu tarafından tekrar seslendirilerek videoya alınmış ve keman eğitimi alanındaki 5 farklı uzmana tekrar gönderilerek ‘Performans değerlendirme ölçeği’ ile türkülerin seslendirilmesine ilişkin son değerlendirme yapımları istenerek gerekli son test verileri elde edilmiştir.
8. Ön test- son test verileri karşılaştırılmış ve verilerin analizi yapılmıştır.

Veri toplama araçları.

Türkülerin aslına uygunluğuna ve alıştırmaların işlevselliğine yönelik uzman görüş formları. Araştırmada yer alan türkü düzenlemelerinin aslına uygunluğunun belirlenmesi amacıyla 7 Türk halk müziği uzmanından görüş alınmış ve uzmanlar arasındaki uzlaşmayı belirlemek amacıyla Uyum/Uzlaşma yüzdesi hesaplanmıştır. İki türkünün de uyum yüzdeleri 0,93 olarak hesaplanmıştır. Türkülere yönelik yapılan içerik analizinden elde edilen tekniklere yönelik hazırlanan alıştırmaların işlevselliğini ortaya koymak için ise 5 keman uzmandan görüş alınmış ve bu görüşlerdeki uzlaşmayı belirlemek amacıyla da tekrar Uyum/Uzlaşma yüzdesi hesaplanmıştır. Yapılan hesaplamalara göre iki türkünün de uyum yüzdeleri 0,93 olarak belirlenmiştir. Veri toplama araçlarına verilen cevaplar neticesinde elde edilen Uyum/Uzlaşma verilerine göre formların güvenilir olduğu söylenebilir. Bağımsız değerlendirmeciler arası uyum olarak da isimlendirilen bu yöntem, çok sayıda objenin belli bir özelliğe ne derece sahip olduğuna ilişkin iki veya daha fazla bağımsız gözlemcinin verdiği puanların güvenilirliğini incelemede kullanılır (Büyüköztürk ve diğerleri, 2014: 114). Puanlayıcılar arası değerlendirme sonuçlarının güvenilir sayılabilmesi için uyuşma yüzdesinin %75’ in üzerinde olması gerekmektedir (Güler ve Teker, 2015: 14).

Ön test ve son testte kullanılan performans değerlendirme ölçeği formu. Öğrenciler tarafından sergilenen performanslar, araştırmacı tarafından hazırlanan ve toplam dört genel ölçüt içeren (Ritimsel Yapı, Makamsal Yapı, Sağ El Teknikleri, Sol El Teknikleri) beş dereceli puanlama anahtarı ile puanlanmıştır. Puanlama ölçeği, türkülere yönelik yapılan içerik analizinden elde edilen tekniklere göre hazırlanmış ve ölçeğin kapsamı bu çerçevede oluşturulmuştur. Bu sebeple, ölçeğin kapsam geçerliliğinin sağlandığı söylenebilir. Ölçeğin puanlaması, 5 farklı keman uzmanı tarafından yapılmış ve her bir öğrenci için bu 5 puanlayıcının verdikleri puan ortalamaları hesaplanmıştır. 5 farklı puanlayıcının verdikleri puanlar arası uyumun belirlenmesi amacıyla Krippendorff’s Alpha güvenilirlik katsayısı kullanılmıştır. Bu teknik, herhangi bir ölçek türü (sınıflama, sıralı, aralık, oran) ile ölçülmüş

iki veya daha fazla puanlayıcı içeren verilere uygulanabilir (Bilgen ve Doğan, 2017: 67). Aşağıda yer alan tablo’da Krippendorff’ın Alfa katsayısının yorumlanmasına ilişkin değer aralıkları gösterilmektedir.

Tablo 5. Krippendorff’ın Alfa Katsayısının Yorumlanmasına İlişkin Değer Aralıkları (Bilgin ve Doğan, 2017: 67).

α	Uyumun gücü
$< 0,67$	Zayıf
$0,67 - 0,80$	Orta
$0,80 \leq$	Yüksek

Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu türküsü için yapılan puanlamada puanlayıcılar arası Krippendorff’ın Alpha değeri güvenilirlik katsayısı 0,78, Serenler Zeybeği türküsü için ise 0,86 olarak elde edilmiştir. Yukarıda yer alan tabloya göre Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu türküsüne verilen uzman puanlarının uyum gücünün yüksek sınırına yakın olduğu, Serenler Zeybeği türküsünün uyum gücünün ise yüksek düzeyinde olduğu belirlenmiştir. Elde edilen bu değerler 5 puanlayıcı için elde edilen uyumun iyi düzeyde olduğunu, bu durumun veri toplama aracının güvenilirliğine katkı sağladığını göstermektedir.

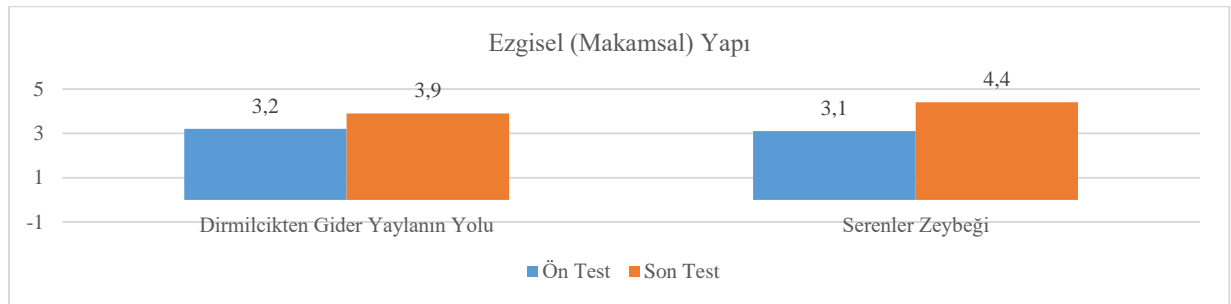
Verilerin Analizi

Araştırma, türkülere yönelik hazırlanan alıştırma uygulamadaki işlevselliğinin ortaya konulması amacıyla 6 üniversite öğrencisi ile gerçekleştirilmiştir. Alıştırma etkililiğini belirlemek amacıyla öğrencilerin uygulama öncesi ve sonrası performansları puanlanmış ve ön testten son teste olan değişimin anlamlılığı için istatistiksel fark/hipotez testi kullanılmıştır. Araştırma grubundaki öğrenci sayısının (6) az olması nedeniyle nonparametrik istatistiksel yöntemler tercih edilmiştir. Bu amaçla ön test ve son test puanları ilişkili olduğu için araştırmada Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi kullanılmıştır. Bu test, iki ilişkili örneklemin olduğu durumlarda ve T-testinin varsayımlarının sağlanmadığı durumlarda ilişkili örneklem T-testine alternatif olarak iki ölçümün karşılaştırılması amacıyla kullanılan bir yöntemdir (George ve Mallery, 2016: 229). Araştırma kapsamında yapılan istatistiksel hesaplamalar için SPSS-25 kullanılmıştır. Yapılan istatistiksel testlerden elde edilen sonuçların yorumlanmasında 0,05 anlamlılık düzeyi dikkate alınmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Türkülerin Ezgisel (Makamsal) Yapısına Yönelik Hazırlanan Alıştırma Uygulamadaki Görünümüne İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türkülerin makamsal yapısına ilişkin öğrencilerin ön test – son test sonuçlarının aritmetik ortalamaları aşağıdaki grafikte gösterilmektedir.



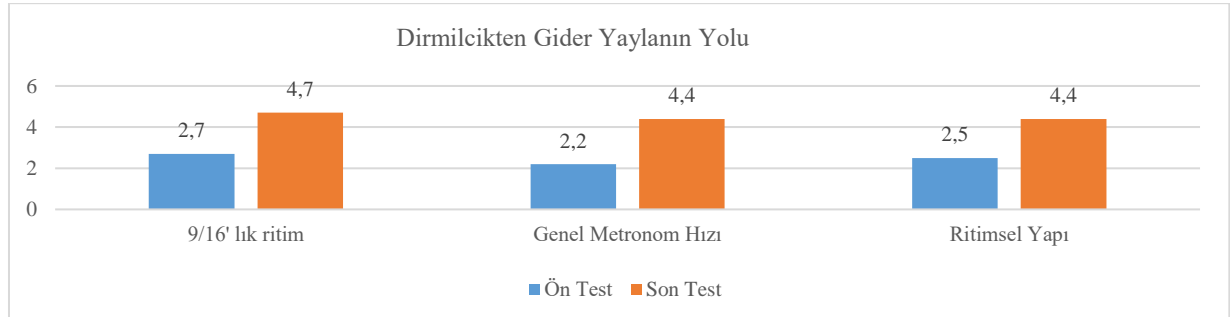
Grafik 1. Ezgisel (Makamsal) Yapı ile İlgili Ön Test – Son Test Sonuçları

Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu türküsünün makamsal yapısına ilişkin aritmetik grup ortalamaları incelendiğinde ön test puanlarının ortalaması 3,2 iken son test puanlarının ortalaması 3,9 düzeyine yükselmiştir.

Bu bulguya göre türkünün orijinal hızının 230 metronom olmasından dolayı türküyü seslendiren bireylerin entonasyon problemleri yaşadığı söylenebilir. Bu sebeple hazırlanan alıştırmanın grubun geneline yeterince katkı sunamadığı düşünülmektedir. Serenler Zeybeği türküsünün makamsal yapısına ilişkin grup ortalamaları incelendiğinde ise ön test puanlarının ortalaması 3,1 iken son test puanlarının ortalaması 4,4 seviyesine yükselmiştir. Bu bulguya göre, türküyü yönelik hazırlanan alıştırmanın etkili olduğu söylenebilir.

Türkülerin Ritimsel Yapısına Yönelik Hazırlanan Alıştırmaların Uygulamadaki Görünümüne İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türkülerin ritimsel yapılarına ilişkin öğrencilerin ön test – son test sonuçlarının aritmetik ortalamaları aşağıda yer alan grafiklerde gösterilmektedir.

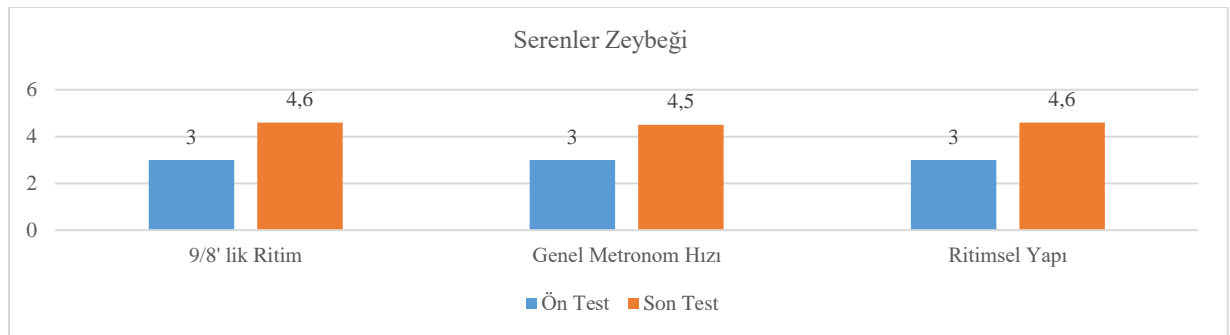


Grafik 2. Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu Türküsünün Ritimsel Yapısı ile İlgili Ön Test- Son Test Sonuçları

Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu türküsünün ritimsel yapısına yönelik hazırlanan alıştırmaların uygulamadaki görünümünü incelendiğinde;

1. 9/16' lık ritimsel yapıya yönelik hazırlanan alıştırmanın ön test puanları ortalaması 2,7 iken son test ortalaması 4,4,
2. Genel metronom hızına yönelik hazırlanan alıştırmanın ön test puanlarının ortalaması 2,2 iken son test puanlarının ortalaması 4,4,
3. Ritimsel yapıya yönelik hazırlanan alıştırmanın ise ön test puanlarının ortalaması 2,5 iken son test puanlarının ortalaması 4,4 olarak belirlenmiştir.

Elde edilen bulgulara göre, alıştırmalar ile uygulanan eğitimin etkili olduğu söylenebilir.



Grafik 3. Serenler Zeybeği Türküsünün Ritimsel Yapısı ile İlgili Ön Test- Son Test Sonuçları

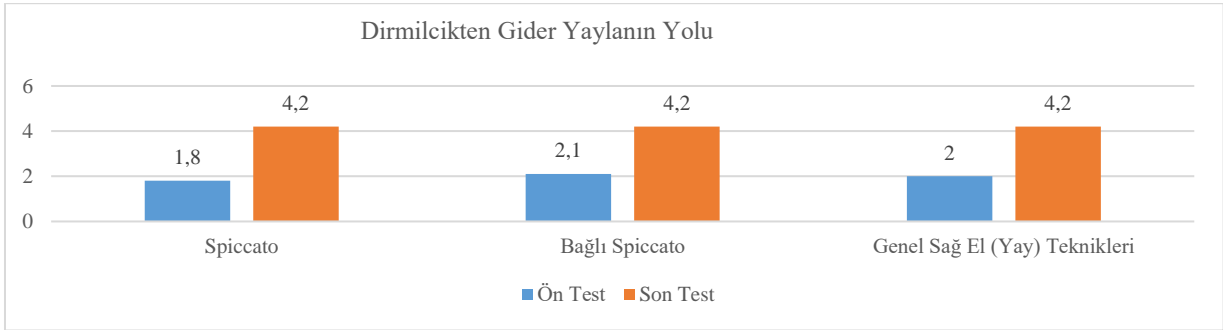
Serenler Zeybeği türküsünün ritimsel yapısına yönelik hazırlanan alıştırmaların uygulamadaki görünümünü incelendiğinde;

1. 9/8' lik ritimsel yapıya yönelik hazırlanan alıştırmanın ön test puanlarının ortalaması 3,0 iken son test puanlarının ortalaması 4,6,
2. Genel metronom hızına yönelik hazırlanan alıştırmanın ön test puanlarının ortalaması 3,0 iken son test puanlarının ortalaması 4,5,
3. Ritimsel yapıya yönelik hazırlanan alıştırmanın ön test puanlarının ortalaması 3,0 iken son test puanlarının ortalaması 4,6 olarak belirlenmiştir.

Elde edilen bulgulara göre, alıştırma ile uygulanan eğitimin etkili olduğu söylenebilir.

Türkülerdeki Sağ El (Yay) Tekniklerine Yönelik Hazırlanan Alıştırmaların Uygulamadaki Görünümüne İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türkülerdeki sağ el tekniklerine ilişkin öğrencilerin ön test – son test sonuçlarının aritmetik ortalamaları aşağıda yer alan grafiklerde gösterilmektedir.

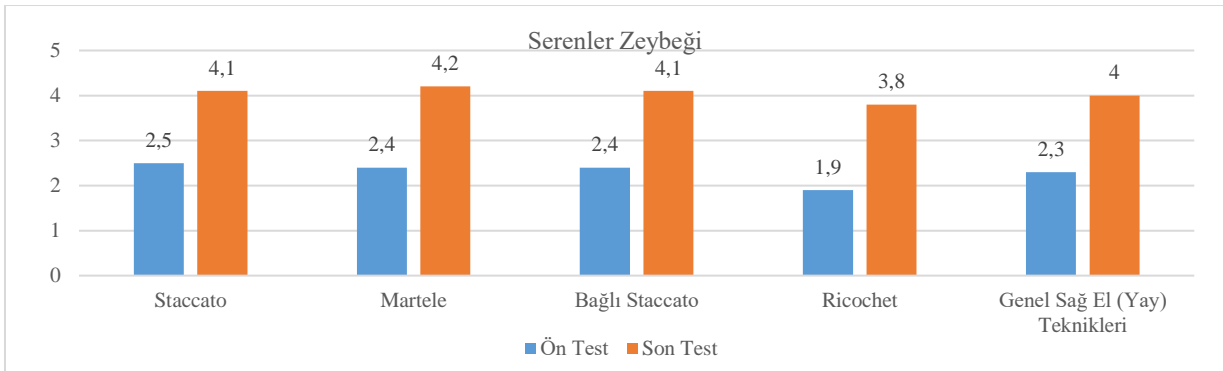


Grafik 4. Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu Türküsündeki Sağ El (Yay) Teknikleri ile İlgili Ön Test- Son Test Sonuçları

Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu türküsündeki sağ el (yay) tekniklerine yönelik hazırlanan alıştırmaların uygulamadaki görünümü incelendiğinde;

1. Spiccato tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmanın ön test puanlarının ortalaması 1,8 iken son test puanlarının ortalaması 4,2,
2. Bağlı Spiccato tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmanın ön test puanlarının ortalaması 2,1 iken son test puanlarının ortalaması 4,2,
3. Sağ el (yay) tekniklerinin genel ortalaması incelendiğinde ise ön test puanlarının ortalaması 2,0 iken son test puanlarının ortalaması 4,2 olarak belirlenmiştir.

Elde edilen bulgulara göre, alıştırma ile uygulanan eğitimin etkili olduğu söylenebilir.



Grafik 5. Serenler Zeybeği Türküsündeki Sağ El (Yay) Teknikleri ile İlgili Ön Test- Son Test Sonuçları

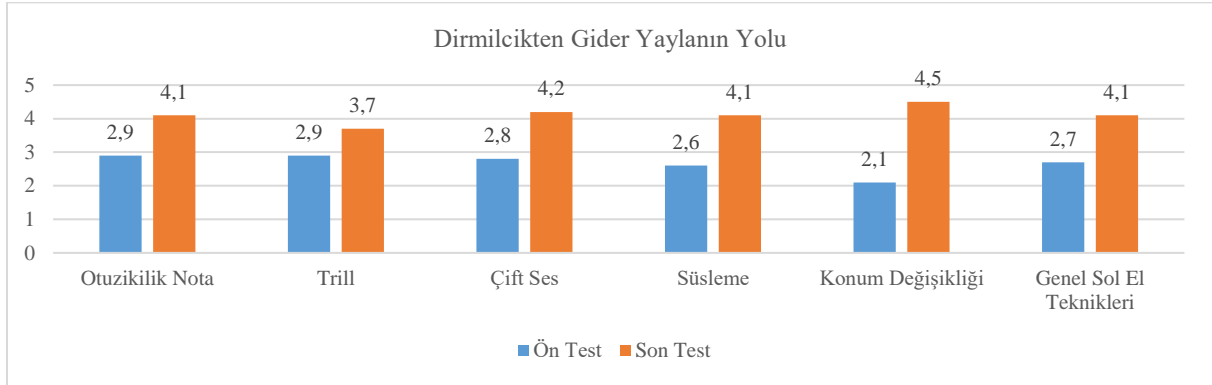
Serenler Zeybeği türküsündeki sağ el (yay) tekniklerine yönelik hazırlanan alıştırmaların uygulamadaki görünümü incelendiğinde;

1. Staccato tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 2,5 iken son test puanlarının ortalaması 4,1,
2. Martele tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 2,4 iken son test puanlarının ortalaması 4,2,
3. Bağlı Staccato tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 2,4 iken son test puanlarının ortalaması 4,1,
4. Ricochet tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 1,9 iken son test puanlarının ortalaması 3,8,
5. Genel sağ el (yay) tekniklerine yönelik hazırlanan alıştırmaların ise ön test puanlarının ortalaması 2,3 iken son test puanlarının ortalaması 4,0 olarak belirlenmiştir.

Elde edilen bulgulara göre, 'Ricochet' tekniği haricindeki diğer tekniklere yönelik hazırlanan alıştırmalar ile uygulanan eğitimin etkili olduğu söylenebilir. Ricochet tekniği yüksek lisans düzeyi bir teknik olduğundan öğrencilerin bu tekniğe yönelik öncesinde bir eğitim görmemiş olabilecekleri; dolayısıyla her ne kadar tekniğin seslendirilmesine yönelik bir gelişim görülse de bu gelişimin istenilen seviyede olmadığı söylenebilir.

Türkülerdeki Sol El Tekniklerine Yönelik Hazırlanan Alıştırmaların Uygulamadaki Görünümüne İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türkülerdeki sol el tekniklerine ilişkin öğrencilerin ön test – son test sonuçlarının aritmetik ortalamaları aşağıda yer alan grafiklerde gösterilmektedir.



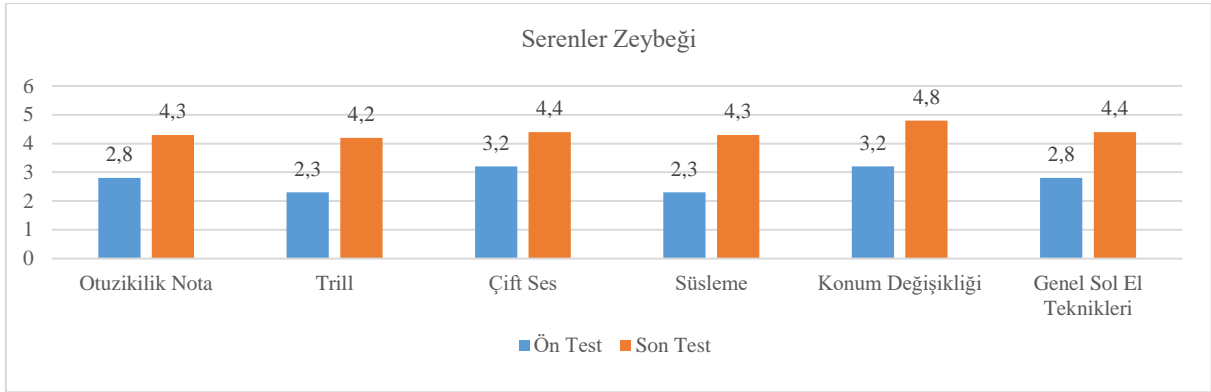
Grafik 6. Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu Türküsündeki Sol El Teknikleri ile İlgili Ön Test- Son Test Sonuçları

Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu türküsündeki sol el tekniklerine yönelik hazırlanan alıştırmaların uygulamadaki görünümü incelendiğinde;

1. Otuzikilik Nota tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 2,9 iken son test puanlarının ortalaması 4,1,
2. Trill tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 2,9 iken son test puanlarının ortalaması 3,7,
3. Çift Ses tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 2,8 iken son test puanlarının ortalaması 4,2,

4. Süsleme tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 2,6 iken son test puanlarının ortalaması 4,1,
5. Konum Değişikliği tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 2,1 iken son test puanlarının ortalaması 4,5,
6. Genel sol el tekniklerine yönelik hazırlanan alıştırmaların ise ön test puanlarının ortalaması 2,7 iken son test puanlarının ortalaması 4,1 olarak belirlenmiştir.

Elde edilen bulgulara göre, 'Trill' tekniği haricindeki diğer tekniklere yönelik hazırlanan alıştırmalar ile uygulanan eğitimin etkili olduğu söylenebilir. Türkünün hızlı çalınmasından kaynaklı bir zorluktan dolayı ise 'Trill' tekniğinde yeterince bir gelişim görülemediği düşünülmektedir.



Grafik 7. Serenler Zeybeği Türküsündeki Sol El Teknikleri ile İlgili Ön Test- Son Test Sonuçları

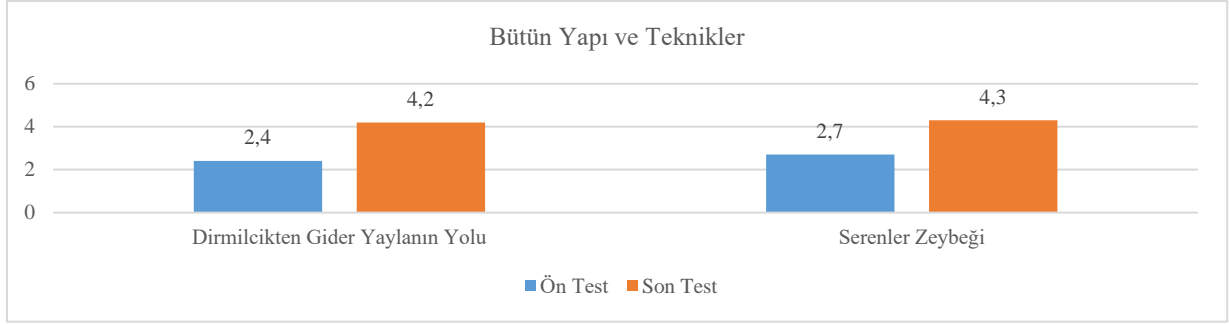
Serenler Zeybeği türküsündeki sol el tekniklerine yönelik hazırlanan alıştırmaların uygulamadaki görünümü incelendiğinde;

1. Otuzikilik Nota tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 2,8 iken son test puanlarının ortalaması 4,3,
2. Trill tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 2,3 iken son test puanlarının ortalaması 4,2,
3. Çift Ses tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 3,2 iken son test puanlarının ortalaması 4,4,
4. Süsleme tekniğine yönelik hazırlanan alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 2,3 iken son test puanlarının ortalaması 4,3,
5. Konum Değişikliği tekniğine yönelik alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 3,2 iken son test puanlarının ortalaması 4,8,
6. Genel sol el tekniklerine yönelik hazırlanan alıştırmaların ise ön test puanlarının ortalaması 2,8 iken son test puanlarının ortalaması 4,4 olarak belirlenmiştir.

Elde edilen bulgulara göre, alıştırmalar ile uygulanan eğitimin etkili olduğu söylenebilir.

Türkülerdeki Bütün Yapı ve Tekniklere Yönelik Hazırlanan Alıştırmaların Uygulamadaki Görünümüne İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türkülerdeki bütün yapı ve tekniklere ilişkin öğrencilerin ön test – son test sonuçlarının aritmetik ortalamaları aşağıda yer alan grafiklerde gösterilmektedir.



Grafik 8. Bütün Yapı ve Teknikler ile İlgili Ön Test – Son Test Sonuçları

1. Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu türküsünü seslendirmeye yönelik hazırlanan bütün alıştırmaların ön test puanlarının ortalaması 2,4 iken son test puanlarının ortalaması 4,2,
2. Serenler Zeybeği türküsünü seslendirmeye yönelik hazırlanan bütün alıştırmaların ise ön test puanlarının ortalaması 2,7 iken son test puanlarının ortalaması 4,3 olarak belirlenmiştir.

Elde edilen bulgulara göre, birkaç alıştırma haricindeki türkülerdeki bütün teknik ve yapılara yönelik hazırlanan alıştırmalar ile uygulanan eğitimin etkili olduğu söylenebilir.

SONUÇLAR, TARTIŞMA VE ÖNERİ

Sonuçlar

Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu türküsüne yönelik hazırlanan alıştırmaların etkisine göre öğrenci grubunun geneli dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 3,2 iken son test puanlarının ortalaması 3,9 düzeyine yükselmiştir. Elde edilen bulgulara göre, alıştırma ile uygulanan eğitimin belirli bir düzeyde etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Serenler Zeybeği türküsüne yönelik hazırlanan alıştırmaların etkisine göre grubun geneli dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 3,1 iken son test puanlarının ortalaması 4,4 seviyesine yükselmiştir. Elde edilen bulgulara göre, alıştırma ile uygulanan eğitimin etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu türküsünün ritimsel yapısına yönelik hazırlanan alıştırmaların etkisine göre türkünün 9/16'lık ritimsel yapısına ilişkin grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,7 iken son test puanlarının ortalaması 4,4, genel metronom hızı ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,2 iken son test puanlarının ortalaması 4,4 ve genel ritimsel yapı ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ise ön test puanlarının ortalaması 2,5 iken son test puanlarının ortalaması 4,4 olarak belirlenmiştir. Elde edilen bulgulara göre, alıştırmalar ile uygulanan eğitimin etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Serenler Zeybeği türküsünün ritimsel yapısına yönelik hazırlanan alıştırmaların etkisine göre türkünün 9/8'lik ritimsel yapısı ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 3,0 iken son test puanlarının ortalaması 4,6, genel metronom hızı ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 3,0 iken son test puanlarının ortalaması 4,5 ve genel ritimsel yapısı ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ise ön test puanlarının ortalaması 3,0 iken son test puanlarının ortalaması 4,6 olarak belirlenmiştir. Elde edilen bulgulara göre, alıştırmalar ile uygulanan eğitimin etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Dirmilicikten Gider Yaylanın Yolu türküsündeki sağ el tekniklerine yönelik hazırlanan alıştırmaların etkisine göre türküdeki Spiccato tekniği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 1,8 iken son test puanlarının ortalaması 4,2, Bağlı Spiccato tekniği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,1 iken son test puanlarının ortalaması 4,2 ve Genel sağ el teknikleri ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ise ön test puanlarının ortalaması 2,0 iken son test puanlarının ortalaması 4,2 olarak belirlenmiştir. Elde edilen bulgulara göre, alıştırmalar ile uygulanan eğitimin etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Serenler Zeybeği türküsündeki sağ el tekniklerine yönelik hazırlanan alıştırmaların etkisine göre türküdeki Staccato ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,5 iken son test puanlarının ortalaması 4,1, Martele tekniği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,4 iken son test puanlarının ortalaması 4,2, Bağlı Staccato tekniği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,4 iken son test puanlarının ortalaması 4,1, Ricochet tekniği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 1,9 iken son test puanlarının ortalaması 3,8 ve Genel sağ el teknikleri ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ise ön test puanlarının ortalaması 2,3 iken son test puanlarının ortalaması 4,0 olarak belirlenmiştir. Elde edilen bulgulara, göre Ricochet tekniğine yönelik hazırlanan alıştırma haricindeki diğer alıştırmalar ile uygulanan eğitimin etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Dirmilicikten Gider Yaylanın Yolu türküsündeki sol el tekniklerine yönelik hazırlanan alıştırmaların etkisine göre türküdeki Otuzikilik Nota ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,9 iken son test puanlarının ortalaması 4,1, Trill tekniği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,9 iken son test puanlarının ortalaması 3,7, Çift Ses tekniği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,8 iken son test puanlarının ortalaması 4,2, Süsleme tekniği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,6 iken son test puanlarının ortalaması 4,1, Konum değişikliği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,1 iken son test puanlarının ortalaması 4,5 ve Genel sol el teknikleri ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ise ön test puanlarının ortalaması 2,7 iken son test puanlarının ortalaması 4,1 olarak belirlenmiştir. Elde edilen bulgulara göre, Trill tekniğine yönelik hazırlanan alıştırma haricindeki diğer alıştırmalar ile uygulanan eğitimin etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Serenler Zeybeği türküsündeki sol el tekniklerine yönelik hazırlanan alıştırmaların etkisine göre türküdeki Otuzikilik nota tekniği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,8 iken son test puanlarının ortalaması 4,3, Trill tekniği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,3 iken son test puanlarının ortalaması 4,2, Çift Ses tekniği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 3,2 iken son test puanlarının ortalaması 4,4, Süsleme tekniği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,3 iken son test puanlarının ortalaması 4,3, Konum Değişikliği ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 3,2 iken son test puanlarının ortalaması 4,8 ve Genel sol el teknikleri ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ise ön test puanlarının ortalaması 2,8 iken son test puanlarının ortalaması 4,4 olarak belirlenmiştir. Elde edilen bulgulara göre, alıştırmalar ile uygulanan eğitimin etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu türküsündeki bütün teknikler ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ön test puanlarının ortalaması 2,4 iken son test puanlarının ortalaması 4,2, Serenler Zeybeği türküsündeki bütün teknikler ile ilgili grup puanlarının ortalaması dikkate alındığında ise ön test puanlarının ortalaması 2,7 iken son test puanlarının ortalaması 4,3 olarak belirlenmiştir. Elde edilen bulgulara göre, bütün alıştırmalar ile uygulanan eğitimin birkaç alıştırma haricinde etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tartışma

Araştırmada yer alan teknikler ile ilgili daha önceden yapılmış benzer araştırma sonuçları şu şekildedir:

1. (Haner, 2018: 99) tarafından yapılan çalışmada “Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin; trill tekniği kullanımı becerilerine ilişkin ön test – son test sonuçları arasında beş jürinin birinde anlamlı farklılık görülmezken, diğer dört jürinin değerlendirmelerinin istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir.” şeklinde ortaya çıkan sonuca göre araştırmada trill tekniği ile ilgili istenilen seviyede gelişimin görülemediği anlaşılmaktadır. Ortaya çıkan bu sonuç, araştırmamızda trill tekniği ile ilgili ortaya çıkan sonuç ile benzerlik taşımaktadır. Bu durum, trill tekniğinin zorluğunu kanıtlar niteliktedir.
2. (Haner, 2018: 100) tarafından yapılan çalışmada “Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin; staccato tekniği kullanımı becerilerine ilişkin ön test-son test sonuçları arasındaki farkın tüm jüri değerlendirmelerinde istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir.” şeklinde ifade edilerek ortaya çıkan sonuç, araştırmadaki staccato tekniği ile ilgili ortaya çıkan sonuç ile benzerlik göstermektedir.
3. (Lehimler, 2014: 113) tarafından yapılan çalışmada “Öğrencilerin, süslemelerin doğru ifade edilmesi becerilerinden deney öncesi ve sonrası aldıkları puanlar doğrultusunda, uygulanan öğretim modelinin çalışma grubu öğrencilerinin GTHM’ de kullanılan bazı süsleme tekniklerini icra etme becerilerini geliştirmede önemli etkisi olmuştur.” şeklinde ifade edilerek ortaya çıkan sonuç, araştırmadaki süsleme tekniği ile ortaya çıkan sonuç ile benzerlik göstermektedir.

Benzer nitelikteki çeşitli araştırmaların genel uygulama sonuçları şu şekildedir:

1. (Değirmencioğlu, 2011: 151) tarafından viyolonsel çalgısı üzerine yapılan çalışmada “Elde edilen sonuçlar incelendiğinde, oluşturulan makamsal viyolonsel öğretim yönteminin, deney grubunun belirlenen 4 kriteri (davranışı) gerçekleştirilmesinde anlamlı bir etkisinin olduğu ortaya çıkmıştır. Deney grubunun, belirlenen 4 kritere yönelik son testten elde ettiği puanlar, ön testten elde ettiği puanlardan anlamlı derecede yüksektir.” şeklinde belirtilen bir sonuç ortaya çıkmıştır.
2. (Parasız ve Albuz, 2018: 86) tarafından yapılan çalışmada “Deneysel model yoluyla elde edilen sonuçlara bakıldığında; öğrencilerin eserleri çalmada güçlükler yaşadığı ve hazırlanan alıştırmalar yoluyla eserleri daha kolay ve daha iyi seslendirilebildikleri sonuç olarak elde edilmiştir.” şeklinde ifade edilen bir sonuç ortaya çıkmıştır.
3. (Köse, 2019: 77) tarafından yapılan çalışmada “Araştırmada deneysel işlemin türkülerin hepsinde GTHM türkülerine yönelik etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ancak, bazı türkülerde deneysel işlemin etkileri olumlu olmasına rağmen istatistiksel açıdan anlamlı bir etki yaratacak düzeyde değildir.” şeklinde ifade edilen bir sonuç ortaya çıkmıştır.

4. (Demirci, 2013: 127) tarafından yapılan çalışmada “Makamsal seslendirmeye yönelik oluşturulan çalışma modelinin öğrencilerin müzikal ve teknik becerilerine ilişkin performansları arttırmada önemli bir etkisinin olduğu söylenebilir.” şeklinde ifade edilen bir sonuç ortaya çıkmıştır.

Öneri

Keman eğitimine uyarlanmış Teke Yöresi türkülerini seslendirmeye yönelik alıştırma çalışmalarının sayısı ve niteliği ile ilgili eksikliklerin olduğu, bu eksikliklere yönelik bu çalışmada yer alan bir alıştırma modelinin uygulama sonuçları incelendiğinde ise alıştırma çalışmalarının öğrencilerin türkülerini seslendirme düzeyine katkı sağladığı belirlenmiştir. Bu sebeple, yöredeki farklı türkülerin seslendirilmesine yönelik olarak alıştırma çalışmalarındaki etkililik düzeylerini arttırmak için çeşitli yöntem ve şekillerde oluşturulmuş daha fazla alıştırmanın hazırlanması, alıştırma çalışmalarına yönelik olarak yöredeki keman uzmanları ile geliştirme çalışmalarının yapılması ve hazırlanan alıştırma çalışmalar ile ortak bir repertuarın oluşturulması önerilebilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akpınar, M. (2001). *Türkiye’deki üniversitelerin eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik öğretmenliği anabilim dallarındaki keman öğretiminde makamsal ezgilerin kullanılma durumları*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Aksüt, S. (1998). Türk musikisi çalgı eğitiminde metot ihtiyacı. 1988 *Birinci Müzik Kongresi Bildirileri Sempozyum Tam Metin Kitabı* içinde (415-416. ss.) Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bilgen, Ö., B. ve Doğan, N. (2017). Puanlayıcılar arası güvenilirlik belirleme tekniklerinin karşılaştırılması. *Eğitimde ve Psikolojide Ölçme ve Değerlendirme Dergisi*, 8(1), 63-78. <http://dx.doi.org/10.21031/epod.294847>
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (16. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Çiftçi, E. (2010). Popüler kültür, popüler müzik ve müzik eğitimi. *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(2), 149-161.
- Çilden, Ş. (1982). *Türk halk ezgilerini keman ile çalma ve yorumlama yöntemleri*. (Yayımlanmamış asistanlık tezi). Gazi Yüksek Öğretmen Okulu, Ankara.
- Çilden, Ş. (2001). Bireysel çalgı eğitiminde temel ilkeler ve etkili faktörler. *Çağdaş Eğitim Dergisi*, 272, 27-30.
- Çit, U. (2014). *Batı müziği keman eğitiminde Türk müziği eserleri ve etütleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Demir, S., B. (Ed.). (2014). *Eğitim araştırmaları*. Ankara: Eğiten Kitap.
- Demirci, B. (2013). Viyolonsel eğitiminde geleneksel Türk müziğine yönelik bir çalışma modeli. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi [Hacettepe University Journal Of Education]*, 28(1), 117-129. <https://dergipark.org.tr/en/pub/hunefd/issue/7789/101833>
- Değirmencioğlu, L. (2011). *Makamsal viyolonsel öğretim yöntemine sistematik bir yaklaşım* (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

- Ericsson, A.K. (2006). The influenced of experience and deliberate practice on the development of superior expert performance. Ericsson, A.K. (Ed.), *The Cambridge handbook expertise and expert performance* içinde (683-703. ss.). Cambridge: Cambridge University. https://clinica.ispa.pt/ficheiros/areas_utilizador/user11/4_-the_influence_of_experience_and_deliberate_practice_on_the_development_of_superior_expert_performan ce.pdf
- Erol, M. (2007). *Nihavent ezgilerin istatistiksel metodlara dayalı olarak kemana uygunluğunun belirlenmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- George, D. ve Mallery, P. (2016). *IBM SPSS statistics 23 step by step: A simple guide and reference*. New York: Routledge.
- Güler, N. ve Teker, G., T. (2015). Açık uçlu maddelerde farklı yaklaşımlarla elde edilen puanlayıcılar arası güvenilirliğin değerlendirilmesi. *Eğitimde ve Psikolojide Ölçme Ve Değerlendirme Dergisi*, 6(1), 12-24. <https://dergipark.org.tr/en/pub/epod/issue/5810/77266>
- Gürel, M. (2011). *Keman eğitiminde kullanılan süsleme tekniklerinin Türk müziği keman icrasındaki uygulama biçimi ve buna yönelik alıştırmaların oluşturulması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Gürbüz, S. ve Şahin, F. (2018). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri felsefe-yöntem-analiz* (5. Baskı). Ankara: Seçkin.
- Haner, O. (2018). *Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Karasar, N. (2006). *Bilimsel araştırma yöntemi* (17.Baskı). Ankara: Nobel.
- Köse, P., Ö. (2019). *Hicaz makamında aksak ölçülü türkülerin seslendirilmesinde makamsal dizi ve yay çalışmalarının keman çalma becerilerine etkisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Lehimler, E. (2014). *Geleneksel Türk müziğine dayalı viyolonsel öğretimine yönelik bir model önerisi ve uygulamadaki görünümü (Hüseyni makamı örneği)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özçimen, A. ve Gök, S. (2013). Antalya yöresi halk türkülerinde yer alan kültürel motifler. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 92-97. <http://www.jret.org/?pnun=23&pt=2013%20Cilt%202%20Say%C4%B1%204>
- Parasız, G. ve Albuz, A. (2018). Keman eğitiminde çağdaş Türk müziği eserlerinin seslendirilmesinde hazırlayıcı alıştırmaların etkililik yönünden incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 40, 71-88. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunigsed/issue/36820/405331>
- Parpucu, H. ve Özçelik, S. (2021). Keman eğitiminde kullanılan Teke Yöresi türkü ve alıştırmalarına yönelik keman eğitimcilerinin görüşleri. *Turkish Studies-Eğitim Bilimleri Dergisi*, 16(3), 1623-1643. <https://dx.doi.org/10.47423/TurkishStudies.50747>

“DÜŞÜNCE-SÖZ-MÜZİK” EKSENİNDE ANADOLU OZANLIĞI METİN ÖRNEKLERİNİN BATI FELSEFESİNDEKİ KARŞILIKLARI

On The Axis Of “Thought-Lyrics-Music” Samples Of Anatolian Bardship Lyrics’ Equivalents Within The Western Philosophy

Banu MUSTAN DÖNMEZ*
Mehmet Sadık DOĞAN**

ÖZ

Başlangıçta söz vardı. Söz, Tanrı'yla birlikteydi ve söz Tanrı'ydı...

(Kutsal Kitap-Yeni Ahit, 2003: 1332)

Bu çalışma, Anadolu ozanlık geleneğine ait felsefi içerikli metin ögelerinin Batı literatüründe karşılık bulduğu felsefi akımlar üzerine yapılmış bir analiz denemesidir. Çalışmanın içeriğinde hem Pir Sultan Abdal, Şah Hatayı gibi ‘ulu ozan’ olarak tabir edilen ozanların hem de Âşık Veysel Şatıroğlu, Neşet Ertaş, Muhlis Akarsu gibi yakın bir geçmişte hayatını yitiren ozanların dizeleri, örnek olarak sunulmuştur. Çalışmada, stoacılık, monizm, düalizm, idealizm, rasyonalizm, tasavvuf, etik, mistisizm, yeni Platonculuk, diyalektik düşünme, nihilizm gibi belli başlı felsefi sistem ve kavramlara karşılık gelen ifadeler analiz edilmiştir.

Başlangıçta söz var olduğundan; insanlar ilk düşüncelerini, mit, destan, kutsal metin, ninni, ağıt, tragedya ve şiir dizeleri aracılığıyla aşk, kahramanlık ve kutlama gibi farklı işlevler barındıran farklı müzik türleri üzerinden aktarmıştır. Bu gerçek, yalnızca Anadolu’daki değil tüm dünyadaki müzik geleneğinin bir özelliği olup tüm sözlü kültürlerin müzikle ilişkili doğasının bir uzantısıdır. Dolayısıyla bu çalışma içinde farklı kültürlerdeki ozanlık geleneğinden beslenen müzik türlerine de değinilmiştir.

Çalışmada, Anadolu ozanlık geleneğine ait felsefi sözlerin Batı felsefesi akımlarına uyan karşılıkları incelenerek, değerler eğitiminde geleneksel müziklerin ‘akılda kalıcılık’ ve ‘tinsel haz’ özellikleriyle dimağda bıraktığı derin izler sayesinde oynadığı pedagojik rol göz önüne serilmektedir. Çalışmanın sonucu ve önerileri, bu felsefi, etnomüzikolojik ve pedagojik bağlamlardan yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Ozanlık, Türk Halk Müziği, Söz, Batı Felsefesi, Kültürel Müzikoloji, Müzik Pedagojisi

ABSTRACT

This study is an analysis attempt on the philosophical movements in which the lyrics of the Anatolian bardship tradition’s correspondence in the Western literature. In the study, the Western philosophy equivalents of the philosophical lines of the bards named as *great bards* and in addition, the bards who lost their lives in the recent past were analyzed. Some of the Western philosophical movements that have traces in Anatolian poetic text samples: stoicism, monism, dualism, idealism, rationalism, mysticism, ethics, mysticism, new Platonism, dialectical thought, nihilism.

In the beginning, there was the word, and the human beings communicated and conveyed their first thoughts through different genres, including myths, epics, sacred texts, lines of tragedy and poetry, lullabies, laments with different functions such as love, heroism and celebration. This fact is a feature of the musical traditions not only in Anatolia but all over the world and is an extension of the musical nature of all oral cultures. Therefore, in this study, the musical genres that are fed from the bardic traditions in different cultures are also mentioned.

In this study, equivalents of the philosophical lyrics belonging to the Anatolian poetic tradition, which are compatible with the movement of Western philosophy, were examined. Traditional bardic music has left deep traces on the mind with its memorability and spiritual pleasure features thus they have a pedagogical importance in terms of values education. The conclusions and recommendations of this study are based on these philosophical, ethnomusicological and pedagogical contexts.

Keywords: Bard, Turkish Folk Music, Lyrics, Western Philosophy, Cultural Musicology, Music Pedagogy

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 30.03.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 05.04.2022

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, mustandonmez@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0503-3122

** Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi, sdogan@adiyaman.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5537-4171

EXTENDED ABSTRACT

In the beginning, was the Word, and the Word was with God, and the Word was God...

(Holy Book-New Testament)

Purpose

Text elements with philosophical content of the Anatolian bardship tradition have found their way into Western literature. This study addressed related Western philosophical movements. The study focused on great bards, such as Pir Sultan Abdal and Şah Hatay1 as well as bards who died recently, such as Âşık Veysel Şatıroğlu, Neşet Ertaş, and Muhlis Akarsu. The study analyzed the verbal expressions of the philosophical contents of the verses corresponding to the philosophical systems and concepts, such as stoicism, monism, dualism, idealism, rationalism, Sufism, ethics, mysticism, Neoplatonism, dialectical thinking, and nihilism.

In the beginning, was the Word, and people used to communicate and convey their thoughts through different types of music that contained words with different functions, such as myths, epics, scriptures, tragedies, poems, lullabies, elegies, texts on heroism, celebrations, etc. This is a feature of the musical tradition not only in Anatolia but throughout the world and is an extension of the nature of all oral cultures associated with music. Therefore, this study focused also on the musical genres fed by the bardship tradition in different cultures. The study examined the equivalents of the philosophical words of the Anatolian bardship tradition in Western philosophy. Traditional music has the characteristics of ‘memorability’ and ‘spiritual pleasure’. The study focused also on the pedagogical role played by traditional music in values education, thanks to the deep traces left on the mind.

Method

Bards, who kept the Anatolian bardship tradition alive, created music texts. This study carried out an analysis of the philosophical movements that those music texts correspond to in Western philosophy. The study adopted a qualitative research design. Data were collected through a ‘literature review’ and ‘document review’. The data were analyzed systematically. To that end, the data were analyzed using the document review method. Vocabulary was used for the analysis of philosophical movements. The music texts are related to the world imagination in the collective memory of the societies to which they belong.

Bardship In Turkey And In The World

The word *ozan* in Turkish means ‘bard’ in English, referring to those who play instruments and recite poets or sagas. The word *ozan* is *kusan* in Persian. The term ‘ozan’ means the same thing in Turkish spoken in Turkey. The bards are folk minstrels who play instruments and recite their own or other poets' poems. Before Islam, they were (shaman-kam, bakshy, etc.) sorcerers, healers, or religious leaders. Although they were stripped of those functions after Islam, they were still responsible for explaining beliefs, customs, values, history, culture, thoughts, and philosophy in colloquial language.

All cultures have bardship-like traditions involving both ‘lyrics’ and ‘music’. The term *saz şairi* refers to *bard* in (English, Kurdish, Danish), *barde* (German and French), and *bardo* (Italian). Bardship and its derivatives are widespread all over the world. Bards play instruments and recite poets to convey thoughts, beliefs,

philosophies, and myths. Therefore, bardship is an oral culture. From a more general perspective, all cultures have bardship traditions in which bards use musical forms to express abstract, historical, cultural, religious, moral, and intellectual knowledge. This tradition is prevalent in every place and form, ranging from Ancient Greek tragedy plays to opera (Western culture), from dengbêj (Kurdish culture) to Rajasthan bardship (North Indian culture).

The Bond Between Bardship, Oral Culture And Music

Throughout history, humans have developed various communication methods in parallel with the evolution of civilization. However, what is common across civilizations and cultures is that at the beginning of communication was the word. This fact is a feature of all musical traditions and an extension of the musical nature of all oral cultures. In this sense, as Rousseau states, music and language have a common origin.

Folk poetry is an important form of folk literature for two reasons. First, verse-based lyrics (couplets and quatrains) are more memorable due to the rhythmic structure that dominates the text. Second, they are more likely to be converted into music. Therefore, the bardship tradition consists mainly of folk poetry and rarely divan poetry. We will focus on the verses of Anatolian bards in this context.

Equivalents of Anatolian Bardship Musical Texts in Western Philosophy: Our analysis showed that many philosophical movements and concepts [Sufism, monism, pantheism, cynicism, stoicism, dualism, cycle (initial version of the theory of evolution), skepticism, dialectical thinking, and nihilism] existed dispersedly within the verses of Anatolian poets.

Folk poetry is an important form of folk literature for two reasons. First, verse-based lyrics (couplets and quatrains) are more memorable due to the rhythmic structure that dominates the text. Second, they are more likely to be converted into music. Therefore, the bardship tradition consists mainly of folk poetry and rarely divan poetry.

Some Samples From Anatolian Bards' Verses

Verses of *Vahdetname* (unity of being) by Edip Harabi describing ‘sufism’ and ‘cycle’ (*devriye*: initial version of the theory of evolution)

“Way before God and the universe existed

We created and announced moments

When nowhere was worthy of God

We welcomed Him into our home as a guest” (Edip Harabi)

Verses by Âşık Mahsuni Şerif describing ‘nihilism’:

“My God’s given me a life

All in vain, all in vain

A spirit’s gotten into my body

All in vain, all in vain

The Virgin Mary lost her Jesus

Moses got nothing from his staff

Suleiman became a sultan

His sultanate was in vain” (Âşık Mahsuni Şerif)

The verses by Âşık Veysel Şatıroğlu describing ‘dialectical thinking’ and the ‘unity of opposites’:

“Who would read and who would write?

Who would undo this knot?

The sheep would walk with the wolf

If all thought the same.” (Âşık Veysel Şatıroğlu)

The verses by Âşık Veysel Şatıroğlu describing ‘septicism’:

“I’ve looked for myself for years

I’ve been unable to find me

I don’t know if I’m an illusion or a dream

I’ve just been unable to find me

Am I a human, a creature, or a weed?

Am I a wort planted and mowed?

Or am I an epithet in appearance

I’ve just been able to find me” (Âşık Veysel Şatıroğlu)

The verses by Muhlis Akarsu describing ‘stoicism’:

“I’m a stream when I laugh in vain

There’s no Azrael after I’m dead

After your throne is ruined

Let them wrap me with dry straw” (Muhlis Akarsu)

The verses by Nesimi describing ‘cynicism’:

“I’m in strange trouble, yet everybody is after their own interests

I get some food and I eat it today, God knows tomorrow

I’ve no desire for the wealth of this World

God provides for me, I plead with no one” (Nesimi)

The verses by Şah Hatayî describing ‘numerical mysticism’:

“I went up to the highland of forties

I called for the love of threes

I rubbed my face on the floor

For the love of sevens forties” (Şah Hatayî)

Discussion, Result And Recommendations

Music keeps the memory alive. The advantage of music cannot be evaluated only in terms of ethnomusicology. Oral culture ‘keeps the memory alive’, ‘aestheticizes thoughts and hands them down to future generations’, and ‘helps people quickly remember good and beautiful thoughts’. This study recommends that these advantages of oral culture should be utilized and turned into a pedagogical advantage for children and young people. ‘Education with art’ is an important part of ‘education with games’. ‘Traditional folk heritage’ is a type of ‘education with music’ and is ingrained in Anatolia's genetics. Therefore, we should use education with art and traditional folk heritage to increase the impact of values education on future generations. Thinking and questioning skills are critical human needs in this age. We should reevaluate the role of folk poetry to help new generations both adopt values and develop thinking and questioning skills in order to keep abstract values alive in memory. ‘Using the Anatolian bardship tradition in values education’ is an important recommendation. We can use products from all regional cultures to that end. Researchers should perform methodological studies on how to construct and implement this education. This falls within the subject of music education and is beyond the scope of this short study.

Bu çalışmada, Türk yöresel müziği ozanlık geleneğine ait felsefi içerikli metinlerin, Batı literatüründe hangi felsefi akımlara karşılık geldiği analiz edilecektir. Bu suretle, ortak coğrafyalarda kurulmuş farklı medeniyetler arasındaki kültürel/düşünsel ortaklıkların müziksel izdüşümleri üzerine örnekler gösterilecek ve ozanlık geleneği içerisinde yer alan bu öğretiyi yüklü müzik metinleri, aynı zamanda değerler eğitiminin müziksel gereçlerinden biri olarak önerilecektir.

Çalışmada öncelikle ‘ozanlık’ kavramının etimolojik kökeni ve tanımı üzerinde durulacak, ardından ozanlık olgusunun Türk ve Dünya kültürlerindeki varlıklarından örnekler verilecek; sonra ozanlığın sözlü kültürle ve müzikle olan bağı tartışılacak; son olarak Anadolu ozanlığına ait sözlerin Batı felsefesindeki karşılıklarına ilişkin örnekler verilerek, müziğin buradaki hem etnomüzikolojik hem de pedagojik işlevi ele alınıp, öneriler içerisinde bu işlev vurgulanacaktır.

Bu çalışmanın özgünlüğü, ozanlık geleneğine ait sözler içerisindeki Batı düşünce tarihindeki düşünce sistemleri ve akımlarına koşut düşen söz öbeklerinin gösterilmesi aracılığıyla, adeta “Aklın yolu birdir” ifadesini kültürlerarası bağlamda doğrularak; Türk halk müziği aracılığıyla, bilgeliğe götüren söz ve öğretilerin müzik pedagojisi içerisinde, ‘değerler eğitimi’ nin yöntemlerinden biri olarak önermektir.

YÖNTEM

Bu çalışmada, Anadolu ozanlık geleneği içerisinde ozanlar tarafından oluşturulan müzik metinlerinin, Batı felsefesinde karşılık geldiği felsefi akımlara ait analizler yapılmıştır. Çalışma, bu anlamda niteldir: “İnsan ve grup davranışlarının nedenini ve nasılını anlamaya yönelik araştırmalar, nitel araştırma alanına girmektedir” (Creswell, 2017: 29).

Çalışmadaki veriler, literatür taraması ve doküman incelemesi yapılarak elde edilmiş ve sistematik olarak incelenmiştir: “Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 217). Bu amaç doğrultusunda çalışmaya ait yöntemde, nitel araştırma yöntemlerinden “doküman inceleme yöntemi” de kullanılmıştır.

Bu çalışmada ele alınan söz varlıkları, felsefi yaklaşımların analizi için kullanılmıştır: “Analiz, çalışmanın önemli etmenlerinin ve bunlar arasındaki ilişkilerin belirlenmesidir. Bu yöntem, genelde sistematik bir biçimde betimlemeleri genişletir” (Glesne, 2012: 285). Araştırmanın bulgularına konu olan müzik metinleri, ilgili olduğu toplumların kolektif belleğinde yer alan dünya tahayyülü ile ilgilidir.

OZANLIĞIN KELİME KÖKENİ VE TANIMI

Kelime kökü olarak ozan (uzan), ‘saz şairi, destan söyleyen’ olarak tanımlanıp, Farsçada da “*Kusan* biçimi 3. yy’dan itibaren kaydedilmiştir” (Nişanyan, 2012: 465). Sözcük Türkiye Türkçesinde de aynı biçim ve anlamla kullanılmakta olup en genel tanımıyla “sazıyla kendisinin veya başka şairlerin şiirlerini söyleyen halk âşığı” (Duygulu, 2014: 354) şeklinde tanımlanmaktadır.

Yer yer anlamda birtakım ayrılık ve çatallanmalar olsa da *âşık* sözcüğü Türkiye Türkçesinde *ozan* sözcüğü ile eşanlamlı olarak kullanıldığı için, âşık sözcüğünün kelime kökeni ve tanımı da bu çalışma için önem arz etmektedir: ‘Seven’ anlamına gelen sözcüğün kökü ‘aşk’ sözcüğüne dayanmaktadır. O sözcük de 18. yy.’a dek Türkçede ‘ışk’ biçiminde kullanılıp 18. yy.’da ‘aşk’ biçimine gelmiştir ve ses değişiminin nedeni tam olarak saptanamamıştır (Nişanyan, 2012: 41). Ancak âşık sözcüğünün ‘tutku ile seven’ anlamındaki sözcük anlamı müzik

geleneğinde, düşünce ve duygularını koşuklarla, çalgı ve müzikle anlatan saz ve söz erbabı gibi bir anlam almıştır. Kavramın (âşık, âşığ, âşug, âşuh, aşuv veya eşük) müzik performansı geleneği anlamındaki kullanımı, Duygulu tarafından; “kendisinin veya başkalarının deyişlerini yöresel ezgilere ekleyerek/uyarlayarak söyleyen saz ve söz ustası” (Duygulu, 2014: 48) olarak tanımlanmıştır.

ÖZANLIK OLGUSUNUN TÜRK VE DÜNYA KÜLTÜRLERİNDEKİ ÖRNEKLERİ

Dünyanın her tarafında ‘benzer’ olduğu iddia edilen ozanlık ve türevi olguları tüm yönleriyle taramak bu çalışmanın kapsamı dışında ayrı bir yazınsal etkinliği gerektirmektedir. Ancak bu başlık altında, bu olguya Türki olan-olmayan dünyaya ait farklı örnekler göstermek, etnografik analojinin gerekliliği açısından yerinde olacaktır.

Ozanlık Olgusunun Türk Dünyasındaki Örnekleri

Köprülü’ye göre İslam öncesi dönemde şairlik, hekimlik, müzisyenlik ve büyücülük gibi görevleri aynı kişi üstlenmiş ve bu kişiye Altaylarda ‘kam’, Kırgızlarda ‘bakşi’, Yakutlarda ‘oyun’, Tunguzlarda ‘şaman’ ve Oğuzlarda ‘ozan’ denmiştir (Köprülü, 1989: 57). Türk boylarında çeşitli isimlerle anılan bu müzisyenlere mensubu oldukları toplumlarda cenaze törenlerini yönetme, Tanrılara hediyeler sunma ve şifacılık gibi çok yönlü görevler düşmüştür.

Ozan kavramı, Türklerin Müslümanlığı kabulünden sonraki dönemlerde, muhtemelen 15-16. yy.’a kadar süregelip İslam anlayışı ile yoğrulan ozanlık, yerini ‘âşık’ kavramına bırakmıştır (Sümbüllü, 2015: 14). Günümüz Anadolu coğrafyasında ozanlık ve âşıklık kavramları birbiri ile işlevsel olarak iç içe gelenekler olduğundan eş anlamda kullanılmaktadır. Bu açıdan ele alındığında, günümüz ozanlığının geçmişte uygulanan toplumsal ritüellerden uzak eksende, âşıklık geleneğine paralel yapıda seyrettiği de söylenebilir. Eş deyişle âşıklık geleneği ozanlığın bir devamıdır. “İslamiyet’in kabulünden XVI. yüzyıla kadar olan devre, geniş halk kitleleri açısından bir geçiş devresi olmuştur. Bu devrede eski kültürün devamcısı olan ‘ozan’, gerek Azerbaycan’da gerekse Anadolu’da aynı çizgiyi takip ederek yavaş yavaş yerini ‘âşık’a bırakmıştır” (Oğuz, 1995: 424). Ozan sözcüğü tarihsel süreç içerisinde olumsuzlanmış, bu nedenle ilerleyen dönemlerde yerini âşık sözcüğüne bırakmıştır. Bu durumun en önemli nedeni “ozan/ozanlık” sözcüklerinin İslamiyet öncesi döneme ve ağırlıklı olarak da Alevi-Bektaşî kültürüne vurgu yapmasıdır. Sakaoğlu bu olumsuzlamayı şu şekilde ifade eder: Âşık edebiyatının temsilcileri 16. Yüzyıla kadar ‘ozan’ adını kullanırken 17. yüzyılda bu kelime olumsuz anlamda kullanılır olmuş ve tasavvufun da etkisiyle bu edebiyatın temsilcileri arasında ‘âşık’ adı yaygınlaşmıştır (Sakaoğlu, 1998: 369).

Kısacası Türk-İslam coğrafyasında ozanın büyücülük, şifacılık, dini liderlik (şaman, kam, baksı vb.) gibi işlevleri İslam’ın kabulüyle her ne kadar azalmış ya da bitmiş olsa da inancı, töreyi, değeri, tarihi, kültürü, düşünceyi, felsefeyi halkça anlatma işi, daha nice sosyokültürel olgular ile beraber hep ozana ya da âşığa düşmüş ve bu iki kavram, süregelen Anadolu medeniyeti içinde organik varlıklar gibi sürekliliğini koruyarak birbirinin yerine ve eş anlamlı kullanılmaya devam etmiştir.

Ozanlık Olgusunun Dünyadaki Örnekleri

Anadolu topluluklarında olduğu gibi her ulusun sosyokültürel yapısı içerisinde söz ve müzik unsurlarının bir arada kullanıldığı ozanlık geleneğine benzer uygulamalar mevcuttur. Saz şairi anlamına gelen Avrupalı sözcüklerden bazıları *Bard* (İngilizce, Kürtçe, Danimarkaca.), *barde* (Almanca, Fransızca), *bardo* (İtalyanca) gibidir. Saz ve sözün birlikte icra edilmesi ve düşüncenin, inancın, felsefenin ve mitin bu suretle anlatılmasına

yönelik bir ‘sözlü kültür’ geleneği olarak ozanlık ve türevleri, tüm dünyada yaygındır. Bunu Öztürk şu şekilde ifade etmektedir:

Batı Bengal’de ‘*Patua*’ ismi verilen gezici ozanlar, kendi toplumlarına ait destanları ve öyküleri cenaze merasimlerinde müzik eşliğinde okumaktaydı. Güney Hindistan’da ‘*Harikatha bhagavatar*’ adı verilen ozanlar, tapınak ve evlilik merasimlerini gerçekleştirmekteydi. Ayrıca ‘*villupattu*’ ismi ile tabir edilen ozanlar ‘*vil*’ adı verilen yaylı bir çalgı eşliğinde Tanrılar ve kahramanlar hakkında öyküler anlatmaktaydı. Hindistan’ın kuzeyinde ‘*Rajasthan*’ ve ‘*bhopa*’ isimleriyle tanınan ozanlar, ayaklarına ziller ve başlarına kırmızı örtü takarak ‘*par*’ adı verilmiş kâğıtlardaki öykü ve destanları günümüzde halen okumaktadır (Öztürk, 2016: 42).

Daha genel bir yaklaşımla, dünya coğrafyasında yer alan tüm kültürlerde soyut, tarihsel, kültürel, inançsal, ahlaki ve düşünsel birikimleri içeren söz öğelerinin müzikal yollarla anlatılması geleneğine rastlanmaktadır. Bu gelenek, Antik Yunan *tragedyasından operaya, dengbêjlikten rajastan ozanlığına* kadar her yerde ve şekilde varlığını göstermektedir. Müzik yolu ile söz öğelerinin aktarılması fenomeni, farklı kültürlerde farklı isimler almasına karşın, Anadolu kültüründe *ozanlık* ya da *âşıklık* geleneği olarak adlandırılmaktadır. Aşağıda, farklı kültürlerde ait ozanlık geleneği örneklerine değinilecektir.

Kürtlerde dengbêj. Bir Kürt geleneği olan *dengbêjlik*, Anadolu ozanlık olgusuna benzer biçimde, ancak etnik nitelikli sosyokültürel müzik öğelerinden biridir. *Dengbêj* kelimesinin kelime kökeninde yer alan; *deng* ‘ses’ ya da ‘güzel ve etkileyici ses’ (Fargîni, 2005: 460), *beje* ise ‘kelime/sözcük’ (Fargîni, 2005: 171) anlamındadır. Genel olarak *dengbêj*, ozan/halk ozanı/halk aşığı veya ses sanatkârı demektir (Fargîni, 2005: 461). “Dengbêj, sese nefes ve yaşam verendir. *Dengbêj*, sesi ‘kilam’ (türkü) haline getirendir. *Dengbêj* söyleyen, anlatandır” (Uzun, 2011: 11). Bu bağlamda *dengbêjler*, Anadolu ozanlığı ile ortak bir işlev taşımış olmaktadır.

Ermenilerde aşuğ. Anadolu ve Yakın Doğu demografik yapısı içerisinde Ermeni toplumunda *aşuğ* kelimesi ile nitelendirilen ve ozanlık geleneği ile aynı özellikleri taşıyan bir olguya da rastlanmaktadır. *Aşuğ* sözcüğü *âşık* sözcüğünden türetilmiş, “Türkçe şiirler yazıp söyleyen Ermeni âşıklara verilen ad” şeklinde tanımlanmaktadır (Artun, 2009: 145). Ermenicede âşıklar için kullanılan en eski tabir *kusan*¹, 1500’lü yıllarda yerini ‘*aşuğ*’ tabirine bırakmıştır (Kurt, 2019: 8). Ermeni toplumunun sosyokültürel yaşantısı içerisinde tarihsel ve güncel olayları dile getiren aşuğlar, Anadolu ozanlığında olduğu gibi çeşitli halk çalgıları ile duygu ve düşüncelerini gezgin bir şekilde gittikleri yere taşıyan halk şairleridir. Bu bağlamda aşuğluk, Anadolu ozanlığı ile benzer nitelikler taşımaktadır.

Batı’da tragedya ozanlığı, Orpheus miti ve gezgin ozanlık (troubadour) geleneği. Anadolu’daki ozanlık geleneğine benzer bir yapı da Antik Yunan şiirlerine ilişkindir. Çelgin, konularına göre lirik, epik, didaktik, dramatik, mim ve epigram olarak ayrılan Antik Yunan şiirlerinin çok büyük bir çoğunluğunun, saz şairleri aracılığıyla müziğe dönüştürüldüğünü belirtmiştir (Çelgin, 1990: 181-186). Özellikle tragedya şairliğinde şiir ve müziğin daha fazla iç içe olduğu ve tragedyanın ruhu eğitime işlevi bulunduğu inanıldığı bilinmektedir (Aristoteles, 2001: 22-23).

¹ Tıpkı Anadolu’da *ozan* kavramının yerini *âşık* kavramına bırakması gibi, aynı dönemde ortak bir coğrafyanın halkı olan Ermenilerde de *kusan*, yerini *aşuğ*’a bırakmıştır.

Ayrıca Yunan mitolojisine ait bir kahraman olan *Orpheus*, şair, müzisyen, kâhin, dinî lider, terapici, büyücü vasıflarına sahip efsanevi bir figürdür. Mite göre Orpheus'un babasının Trakya kralı Oiagros, annesinin de ilham perisi ve müziğin yaratıcısı, epik şiirin müzlerinden Kalliope olması, bu ozanın yönetici liderlik ve müzisyenlik vasıflarına işaret etmektedir. Lir eşliğinde şarkılar söylerken Argonotlar Seferinde, yaptığı müzik aracılığıyla Sirenlerin baştan çıkarıcı seslerinden askerleri korumuş, hayvanları sakinleştirip ehlileştirmiş, sevgilisi Euridike'yi kendisine bağlayarak evlenmiş, Dionysos ayinlerini yönetmiştir. Yaşam, ölüm, arınma, öte dünya ve Tanrı ile ilgili şarkılarını söylediği mistik görüşlerinin Pisagoras'ın düşüncelerine yön verdiği, mitologlar ve tarihçiler tarafından yaygın olarak kabul görmüştür (Tülek, 1998: 8-9). Antik Yunan mitolojisi içinde böyle bir figürün işlenmesi bile, hayali gibi görünen bu figür aracılığıyla, Antikiteden bugüne ozanlığın Batı kültürü içerisindeki derin işlevselliğinin kolektif bellekteki gerçek yönünü ifade etmesi bakımından manidardır.

Orta Çağ geleneği olan gezgin ozanlık da Anadolu ozanlığına benzemektedir. 11. yy. ve 13. yy. arasında, Orta Avrupa'da *Trobadour* (Güney Fransa), *Trouvere* (Kuzey Fransa) ve *Minnesanger* (Almanya) adı verilen gezgin ozanlar bulunmaktaydı. Aristokrasi ve din adamları tarafından desteklenen gezgin ozanlık geleneği, *şövalyelik* kurumunun dağılmasıyla sona ermiştir. Özelliği, taşınabilir birçok çalgıyla, ağırlıklı olarak din dışı, nadiren de dinsel ezgilerin ve sözlerin seslendirilmesidir (Michels ve Vogel, 2015: 193-195). Bu bağlamda gezgin ozanlar, Anadolu ozanlığında olduğu gibi Orta Çağ Avrupası'nda toplumun kolektif duygularını dile getiren halk işi ezgiler icra etmişlerdir.

OZANLIĞIN SÖZLÜ KÜLTÜRLE VE MÜZİKLE OLAN BAĞI

Uygurluk tarihi boyunca, uygarlığın evrimine koşut olarak çeşitli iletişim yöntemleri geliştirilmiştir. Ancak tüm uygarlık ve kültürler için ortak gerçeklik şudur ki iletişimin başlangıcında söz bulunmaktadır ve insan ilk düşüncelerini, içinde mit, destan, tragedya ve şiir dizeleri gibi farklı işlevlerdeki sözleri barındıran farklı müzik türleri aracılığıyla aktarmıştır. Bu gerçek, yalnızca Anadolu'daki değil tüm dünyadaki müzik geleneğinin bir özelliğidir ve tüm sözlü kültürlerin müzikle ilişkili olan doğasının bir uzantısıdır. Bu anlamda Rousseau'nun ifade ettiği gibi müziğin kökeni, dilin kökeni ile ortaktır (Rousseau, 2017: 1-9).

Düz yazı yerine nazım (beyit ve dörtlükler) ile oluşturulan sözlerin hem metne hâkim olan ritmik yapı yardımıyla akılda daha iyi kalması hem de müziğe dönüştürülme potansiyelinin daha yüksek olması nedeniyle, halk edebiyatının en önemli formlarından biri 'halk şiiri'dir. Bu nedenle ozanlık geleneği formunu ağırlıklı olarak halk şiiri formu, nadiren de divan şiiri formu oluşturmaktadır. Şiirlerdeki dizi ve ölçüler şairin kelime seçimini bir bakıma koşullandırır; şairi şiir ölçüsüne uygun kelime seçmeye zorlar (Ong, 1995: 35). Anadolu ozanlığına ait söz örnekleri, bu bağlamda ele alınacaktır.

Çalışmanın girişinde de ifade edildiği gibi *ozan*, genellikle Türk dilinde *âşık* sözcüğü ile eş anlamlı olarak ifadelendirilse de, bu çalışmanın yazarlarına göre ozanlık geleneğinin ağırlık merkezi müziğin söz/metin ögesine ilişkinde âşıklık geleneğinin ağırlık merkezinin müziğin daha çok melodik ve ritmik öğelerine ilişkin olduğu anlaşılmaktadır. Ozanlık geleneğinde vurgu, güçlü ve felsefi sözlere yönelik olacağı için, bu çalışmada *ozan* kavramının kullanımı tercih edilecektir.

Halk arasında halk şiirlerinin yaygın bir anlatım biçimi olması, felsefi düşünce üretilen formların da nazım biçiminde ifade edilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla nazım biçimli edebiyat türü hem yüzeysel içerikli hem de

felsefi içerikli düşüncelerin oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Düşüncelerin koşuklarla ifade edilmiş biçimine aşağıda, ilki yüzeysel ve ikincisi felsefi derinlikli iki örnek verebiliriz:

“Bahçalarda bürülce

Oynar gelin görümce

Oynasınlar bakalım

Bir araya gelince”²

“Suret-i âdemden göründüm amma

Ne âdemim ben bu demden içeri

Benim esrarımdan her nutk-u illa

Tercümanım tercümandan içeri” (Genç Abdal)³

ANADOLU OZANLIĞINA AİT SÖZLERİN BATI FELSEFESİNDEKİ KARŞILIKLARINA İLİŞKİN ÖRNEKLER

Ana Hatlarıyla Anadolu Ozanlığında Tasavvuf Düşüncesi

Bu çalışmada, felsefi içerikli düşüncelerin nazım biçimli edebiyat içerisindeki kullanımını üzerinde durulduğu için, Anadolu'nun gücünü geleneksellikten alan tasavvuf felsefesi üzerinde durulması gerekir. Tasavvuf, sözcük olarak *sufiden* türemektedir. “İslam ülkelerinde, Yeni Eflatuncu felsefenin etkisiyle doğup gelişen tasavvuf akımı, Grekçe *sophos* (bilgi) sözcüğünden türeme birçok kavramı da Arap diline aktardı. Grek kökenli kavramlar arasında en yaygın *sophostur*” (Eyüboğlu, 2017: 603). Sofu (sufi) sözcüğünün kökeni ise, Eyüboğlu tarafından Grekçe *sophostan* (bilgi) Arapça *sufi*, Türkçe *sofu* olarak ifade edilmiştir (Eyüboğlu, 2017: 603). *Sophus*, yalnızca bilgi değil aynı zamanda akıllı, bilge, ferasetli olarak da tanımlanmaktadır (Kabağaç ve Alova, 1995: 561). O halde Grekçe bir sözcük olan *sophos*, Arapça’da *sufi*, Türkçe’de *sofu* olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Tasavvufun köken olarak İslami olup olmadığı, tasavvuf üzerine yazan yazarların birçoğunda bir ihtilaf konusu olmakla birlikte, İslam bilimleri ile ilgili bir tartışma, bu araştırmanın kapsamının dışında yer almaktadır. Tasavvufun İslami dairenin içine girmesi-girmemesi ya da diğer farklı inanç pratikleriyle kesişip-kesişmemesi, bu araştırmanın tartışma alanı dışındadır ancak bu çalışmanın yazarları, ruhun ve nefsin terbiyesi ve arınması anlamında farklı kültür, inanış ve medeniyetler içerisinde benzer uygulama ve perhizler bulunduğu inanmaktadırlar. Aynı şekilde Bolay da “nefsin terbiyesi ve ruhun tezkiyesi, kalbin temizlenerek ilahi âlemin hakikatlerini aksettiren bir ayna durumuna getirilmesi, bunun için birtakım mücadelelere zühd ve riyazet hayatına katlanmak olması dolayısıyla, çeşitli dinlerde müşterek taraflar olabilir” ifadesini kullanmıştır (Bolay, 1990: 263).

² Erişim adresi http://www.turkuler.com/sozler/turku_bahcalarda_borulce.html

³ Erişim adresi <https://sarkisozleri.sitesi.web.tr/kizilbas-alevi-bektasi-siiri/lamekandan-iceri.html>

Anadolu tasavvufu, halk edebiyatı içerisinde düşünsel bir kültür ürünü olarak ezoterizm (batnilik) ve Antik Yunan, Orta ve Uzak Doğu felsefeleri ve mistisizmi ile iç içe işlenebilmektedir. Anadolu ozanlık geleneği ve Türk Halk Müziği öğeleri içerisinde Zerdüştî, Ezidi, Hinduistik, Şamani ve Pagan unsurlar da mevcut olmakla birlikte, bu konular bu çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır. Dolayısıyla Anadolu tasavvufunu tek boyutlu değil çok boyutlu olarak ele almak gerekir. Yunan felsefesinin Ephesos (Efes), Miletos (Didim), Klozomenia (İzmir) gibi önemli ve ilk merkezleri de Anadolu topraklarında ya da civarlarında yer aldığı için (Howatson, 2013: 320-322) ve ortak bir belleği barındırdıkları için, Batı felsefesine ait düşünce akımlarına karşılık gelen koşukları, sözlü kültürün doğasından dolayı dağınık, düzensiz ve sistematik olmayan ancak Batı analitik düşünce tarihiyle karşılaştırıldığında daha estetik ve metaforik biçimli olan Anadolu ozanlarının sözleri içinde gömülü olarak bulmak mümkündür. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında bu durum, örnekleriyle gösterilmiştir.

Anadolu ozanlık geleneği içerisinde, müzik metnine gömülü olan felsefi sözleri ortaya çıkarırken, Batı felsefesinin bazı sistemleri ile bir karşılaştırmaya gidilecektir. Ancak bu yapılırken, Yunan Felsefesinin Sofistler ve Sokrates’le başlayan ve devam eden ‘insan merkezli’ felsefesine daha fazla yoğunlaşacaktır. Çünkü ozanlık geleneğine ait öğreti yüklü sözlerin çok büyük bir kısmı ‘doğa felsefesinden’ çok ‘insan felsefesi’ üzerinedir. Doğa felsefesindeki monist ve panteist öğelerle, doğayla uyumlu ve ölçülü yaşamayı düstur edinen Stoa felsefesi; “kendini tanı” buyruğunun öne alındığı insan felsefesi ve İslami/mistik düşüncenin bir sentezini oluşturan tasavvufun, Anadolu ozanlık geleneğini ne şekilde etkilediği; eserlerin satır aralarından çıkarılarak bu araştırma derinleştirilmiştir. Ancak insan-tanrı-doğa özdeşliğinin pek çok örneğini barındıran tasavvufi dizelerden birini incelemek gerekirse, aşağıdaki *En-el Hak* kavramı, Hak ile yakınlık ve özdeşlik anlamındadır ve pek çok benzer örnek de bulunmaktadır:

“Enel hak dedim de çekildim dara

Edepi erkân bize doğru yol oldu

İki melek gelmiş sual sormaya

Yardımcımız şah-ı merdan Ali oldu” (Pir Sultan Abdal)⁴

Monizm, Panteizm ve İlk Sistematik İnsan Felsefesine Geçiş

Yukarıda, Anadolu ozanlığının karakteristik özelliklerinin büyük ölçüde tasavvuf felsefesine bağlı olduğu vurgulanmıştır. Tasavvufun bilgeliğe gönderme yapan Yunanca *sophus* kavramına dayanan etimolojik kökeni bir yana, insan-tanrı-evren yakınlığı ve hatta özdeşliğine dayanan görüşü nedeni ile tasavvufa en yakın antik felsefelerden biri panteizm (tüm tanrıçılık), diğeri ise monizmdir (tekçilik). Panteizm ve monizm, semavi dinlerin teolojisinden farklı olarak Tanrının evrenin dışında değil içinde ve evrenle özdeş görülmesi sebebiyle, Batı felsefesinde Plotinos (M.S. 2. yy.) dışında (Ortaçağ’da yaşamış olduğundan) ağırlıklı olarak Rönesans sonrası hümanist filozoflarında (Bruno, Spinoza, Fichte, Hegel vd.) önem kazanmıştır.

Monizm ve Panteizm. Monizm, gerçekliği yalnızca bir özdeğe indirgeyen metafiziksel öğretidir (Yıldırım, 2004: 194) olarak tanımlanırken; panteizm “Tüm evreni kapsayan Tanrısallık. Doğa ile Tanrının birlikteliği, canlı ve

⁴ Erişim adresi <https://turku.sitesi.web.tr/tercan/enel-hak-dedim-de-cekildim-dara.html>

cansız tüm varlıkların Tanrıya bağımlılığı ilkelerini içeren öğretisi” (Yıldırım, 2004: 154) olarak tanımlanmıştır. Monizm ve panteizm felsefe tarihinde eş anlamlı olmasa da birbirine yakın anlamlarda kullanılmıştır. Monizmi felsefi bir derinlikle idrak eden ilk filozof Parmenides’tir. Bir Pisagorasçı olan Parmenides’in ‘Bire’ atfettiği özellikler olan ‘zamansızlık, bölünmezlik, hareketsizlik’ (Thomson, 1988: 349–351, 354), aynı zamanda semavi dinlere ait Tanrısallığın erken bir betimidir. Aynı dönemin ve ‘bir’ düşüncesinin farklı bir savunucusu olan Heraklitos ise, evrenin ve varlığın birliğini zıtlıklarda, değişimde ve çoklukta görmektedir. Heraklitos’a göre nesnelere bu birliğini sağlayan öz, ateştir. Ateş, oluşun, bozuluşun, dönüşümün, değişimin, devrimin ve enerjinin teminatını sağlayan bir tözdür.⁵ Heraklitos felsefesinde ateşle sembolize edilen değişimi ifade eden en güzel söz, “aynı nehre girenlerin üstünden her an yeni sular akar” (Dürüşken, 2021: 99-102) düşüncesidir. Heraklitos’un değişimi ifade eden -Aynı nehirde iki kez yıkanılmaz- düşüncesi, Âşık Veysel Şatıroğlu’nun dizelerinde şu biçimde ifade edilmiştir:

“Veysel günler geçti yaş altmış oldu

Döküldü yaprağım güllerim soldu

Gemi yükün aldı gam ile doldu

Harekete kimse mâni olamaz” (Âşık Veysel Şatıroğlu)⁶

Dolayısıyla her şeyin tek bir tözden oluştuğuna dayanan monist felsefe, panteizmle de birleşerek ezoterizmin temelini oluşturmaktadır. Spinoza da hem monist hem de panteist filozoflardan biridir: “Spinoza, geniş kamutanrıcı (pantheiste) görüşü içinde maddeciliği ve ruhçuluğu birleştirmesi bakımından birbiriyle karşıt birçok düşünce yollarının birleştikleri nokta ve yine kendisinden birbirine aykırı yolların doğduğu büyük bir başlangıç noktası olduğu için, kendi cinsinde tek ve örneksiz bir filozoftur” (çevirmen Ülken yorumu, Etika içinde, Spinoza, 1995: 5).

Monist ve panteist öğelerin dayandığı birbirine benzer düşünsel/inançsal sistemler başta Uzak Doğu olmak üzere tüm dünyada mevcuttur. Ancak bu çalışma Batı felsefesi ve Anadolu ozanlık geleneği bağlantısı ile sınırlandırılmış olduğu için, ozanlık geleneğine nüfuz eden tasavvuf erbablarına (bilginlerine) değinmek yerinde olacaktır. Bunlardan Muhiddin İbnü’l Arabî’ye göre çok gibi görünen her şey, vahdet-i vücuda (bir) ait bir yansımanın ürünüdür:

İbnü’l-Arabî’ye göre, var olan yalnızca bir hakikat vardır. İnsan bu hakikati iki açıdan görür: Ya onu bütün görünen şeylerin zatı sayar ve ‘Hak’ adını verir ya da bu zatı ortaya koyan eşya sayar ve ‘halk’ der. Hak ve Halk; Hakikat ve Zuhur; Bir ve Çok yalnızca ‘Bir Hakikat’in iki sübjektif manzarasını ifade eden isimlerdir (Affifi, 1999: 35).

Aynı biçimde Plotinos da tıpkı Platon ya da Muhiddin Arabî gibi ‘Birin’ (aynı zamanda Tanrı’nın/iyinin) farklılaşmış ve başkalaşmış hali ‘çokluk’tur. Bir ise bu çokluğun yegâne kaynağıdır biçiminde bir felsefeye sahiptir

⁵ *Töz*, felsefi bir terim olarak; “Bir şeyin, kendisinden dolayı ve ya kendisi sayesinde, başka şeylerden ayrılmış bir şey olarak, belirlenmiş bir doğaya sahip olduğu şey. Bir şeyin, kendisi olmadan, her ne ise o olamadığı, fakat başka bir şey olduğu şey” (Cevizci, 1999: 852) olarak tanımlanır.

⁶ Erişim adresi <https://turkusozu.net/anlatmam-derdimi/>

(Kurtoğlu, 1992: 55). Dolayısıyla Âşık Büryani’ye ait olan aşağıdaki dizelerde monizmi (tekçilik) ve panteizmi (tüm tanrıçılık) bir arada görmek mümkündür:

“Canlı cansız cümlemiz bir nesneden

Var oluyor bu bir hikmet Sultan’ım

Canan'a akıtır bu can-ı beden

Kabul etmek cana minnet Sultan’ım” (Âşık Büryani)⁷

Aşağıda detaylı olarak işleneceği üzere Batı felsefesinde panteizm olarak geçen öğretinin Doğu felsefesi’nde daha fazla mistisizm öğeleri, özellikle de “aşk” ın eklenmesiyle işlenmiş hali Tasavvufur. Yunus Emre’nin;

“Elif okuduk ötürü

Pazar eyledik götürü

Yaratılanı hoş gördük

Yaratandan ötürü” (Yunus Emre)⁸

dizeleri, yaratılanların yaratanın özünden oluştuğunu ifade edebilmek açısından monizm ve panteizmi destekler niteliktedir. Neşet Ertaş’ın ve Âşık Sıtkı Baba’nın dizeleri de tüm yaratılanların yaratanın kaynağından geldiğini ifade eden monistik (birci) dizelerdir:

“Sakin ol ha insanoğlu

İncitme canı incitme

Her can bir kalp Hakk’a bağlı

İncitme canı incitme” (Neşet Ertaş)⁹

“Kaşların bismillah, vechin Beytullah

Seni öz nurundan yaratmış Allah

Sevmişem ben seni, terketmem billah.

Aşkın hançeriyle canım vuralar beni.

Hudey hudey hudey vuralar beni...” (Âşık Sıdkı Baba)¹⁰

Ayrıca monizm ve panteizmin düşüncelerinin doğa felsefesi ile olan sıkı bağlantısı, Empedokles’te de görülmektedir. Sokrates’ten önceki bir doğa filozofu olan Empedokles’in (M.Ö. 5. yy.) panteistizm algısı, Antik

⁷ Erişim adresi http://www.turkuler.com/sozler/turku_canli_cansiz_cumlemiz_bir_nesneden.html

⁸ Erişim adresi <https://sozlerin.enguzeli.net/yunus-emre-sozleri/48338/elif-okuduk-oturu-pazar-eyledik-goturu-yaratilmisi-hos-gorduk-yaratandan-oturu/>

⁹ Erişim adresi <https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=24766>

¹⁰ Erişim adresi http://www.turkuler.com/sozler/turku_siyah_saclarin_da_hatem_yuzlerin.html

felsefe uzmanı Kranz tarafından şu biçimde özetlenmiştir: “Kosmos’un çok organlı vücudunun Tanrı ile büsbütün dolu olduğu düşüncesi, en kuvvetli şekliyle Güney Sicilya’nın Agrigento kentinden olan Empedokles’in felsefesinde – tabii kendisi olgunluk çağına vardıktan sonra kavuşuyor” (Kranz, 1984: 97). Empedokles felsefesi, Orfeusçu ve Pisagorasçı düşüncelerin doğa felsefesi ile birleştirilmiş biçimi olduğundan içinde devriye¹¹, reenkarnasyon ve ışık tapımı öğretilerini de taşımaktadır. Nihayetinde Platoncu ve yeni Platoncu düşünceler için de esin kaynağı olmuştur. Empedokles, kaos evreninin dört tözden meydana geldiğini (toprak-su-hava-ateş) ve bu tözlerin “sevgi” ile birleşerek “nefret” ile ayrıldığını savunmuştur. Anadolu ozanlık geleneğinde de “sevgi” birleştiriciliği ve “nefret” ayrıştırıcılığı ifade etmiştir: “Nesnelerin varlığı sevgi ve nefret kuvvetleri tarafından hareket ettirilen, çekme ve itme ile birleşen yahut çözülen, karışan yahut ayrılan Tanrısal organ vücutlarıdır (...) Aynı zamanda sıcak, soğuk, kuru ve nemli gibi dört temel niteliğin taşıyıcıları olan ateş, hava, toprak ve su şeklindeki dört unsur öğretisi hala bugün halk arasında hüküm sürmektedir” (Kranz, 1984: 98). Kranz’ın da ifade ettiği bu dört unsur, aslında eski bir halk kozmogonisidir (evren doğumu). Bunu ozanlık geleneğindeki birkaç dize ile ifade etmek gerekirse örnek olarak Genç Abdal’ın ‘Suret-i Âdemden Göründüm Amma’ şiirine ve Nimri Dede’nin ‘Sözde Ben Bir İnsan Olmaya Geldim’ şiirine ait dörtlükler verilebilir ve her iki örnek de ezgilendirilmiştir.

“Çar anasır¹² babından nikap büründüm

Bir noktadan hâsıl oldum arındım

Can gözüyle görenlere göründüm

Ne seyranım ben seyrandan içeri (benim efendim)” (Genç Abdal)¹³

“İkilik kinini¹⁴ içimden atıp

Özde ben bir insan olmaya geldim

Taht kuralı Ariflerin gönlünde

Sözde ben bir insan olmaya geldim

Serimi meydana koymaya geldim” (Nimri Dede)¹⁵

O halde burada, ‘insan felsefesine geçişin arife dönemi’ denebilecek Sokrates felsefesinin hemen öncesinde, Pisagoras’ın tüm sayılara; Parmenides’in bir ve Empedokles’in dört sayılarına yüklemiş olduğu metafizik anlamlardan da hareketle, sayı mistisizmine ve doğanın matematiksel öğelerine önem atfeden gizemli filozofları

¹¹ Devriye, tekke edebiyatında, evrenin ve insanın Allah’tan çıkıp tekrar Allah’a dönmesi felsefesine göre yazılan tasavvuf şiirleri... Devir nazariyesine göre maddi âleme yani dünyaya gelen varlık, önce cansız, sonra bitki, daha sonra hayvan, en sonra da insan şekline girer (Gökbel, 2019: 222-223).

¹² Dört Unsur.

¹³ Erişim adresi <https://www.sevilensarkisozleri.com/kizilbas-alevi-bektasi-siiri-lamekandan-iceri-sarki-sozleri-179380>

¹⁴ Kinin ayrırıcılığına, sevginin birleştiriciliğine olan eski inanış.

¹⁵ Erişim adresi http://www.turkuler.com/sozler/turku_insan_olmaya_geldim.html

anmamak mümkün değildir. Ezoterik öğretiler içerisinde sayı mistisizminin özel bir yeri olduğu ve sayılara yüklenen anlamların beşerî süreçlere ve güneş takvimlerine özel belli başlı nedenleri olduğu bilinir. Dolayısıyla sayılara atfedilen özel anlamların felsefi, geometrik ve aritmetik bağlamlarının keşfi, filozof Pisagoras’da gözlemlenmektedir. Bir sayısının yaratıcıyı ve birliği (tevhit)i; üçyüzaltmışaltı sayısının yılın günlerini; on iki sayısının yılın aylarını, dört sayısının yılın mevsimlerini, kırk sayısının ana rahmindeki olgunlaşma dönemini içeren hafta sayısını, üç sayısının ana rahminde olgunlaşırken geçen mevsim sayısını, yedi sayısını haftanın günlerini elli iki sayısının bir yıldaki hafta sayısını ifade ettikleri bilinmektedir. Bu bağlamda o kadar fazla farklı sayı bulunmaktadır ki bu sayıların hem bir gizem unsuru hem de matematik ve müziğin yapı taşı olarak algılanması olağandır. Dolayısıyla sayı mistisizminin yalnızca Pisagoras’ın keşfettiği bir sistem değil, eski halkların kültürel miraslarıyla da ilintili olduğunu burada ifade etmek gerekir. Pisagoras’ın bu noktadaki büyüklüğü, bu matematiksel bilgileri sistematize etmesi ve eski mirasın üzerine matematiksel, müziksel, astronomik ve felsefi teoremleri detaylıca oturtmasıdır (Kranz, 1984).

Kadim dönemlerden bugüne eski bir halk mirası olan sayı mistisizmi, ilerleyen süreçlerde Parmenides, Empedokles, Pisagoras gibi düşünürlerin felsefeleri tarafından da etraflıca işlenmiştir. Sayı mistisizmini içine alan ezgilendirilmiş halk şiirlerine Şah Hatayı, Pir Sultan Abdal ve Sıdkı Baba’nın deyiş formundaki ürünleri örnek verilebilir:

“Çıktım kırklar yaylasına

Çağırdım üçler aşkına

Yüzümü yerlere sürdüm

Yediler kırklar aşkına (hü hü hü hü)” (Şah Hatayı)¹⁶

“Pir Sultan’ım hey erenler

Eline niyaz edenler

Üçler kırklar yediler

Mürvet’e geldim yalnız” (Pir Sultan Abdal)¹⁷

“İlahi Mustafa Murteza hakkı

İnsan-ı kâminden ayırma bizi

Yüz-i yirmidörtbin Enbiya hakkı

İnsan-ı kâminden ayırma bizi” (Sıdkı Baba)¹⁸

¹⁶ Erişim adresi <https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=27621>

¹⁷ Erişim adresi <http://turku.sitesi.web.tr/turkuler/ey-benim-divane-gonlum.html>

¹⁸ Erişim adresi <https://www.antoloji.com/insan-i-kâminden-ayirma-bizi-siiri/>

İlk insan felsefesine geçiş; Kyniklik, Stoacılık, Sokratçılık. Batı felsefesinde, Pisagoras, Parmenides ve Empedokles gibi doğa felsefesi ile insan felsefesi arasında geçiş yaşayan mistik filozoflardan (Thomson, 1988) hemen sonra, “kendini tanı” buyruğuyla oluşturulan ilk sistematik insan felsefesi sistemleri, tarihsel sırayla Sokratçılık, Platonculuk, Kyniklik, Aristoculuk ve Stoacılık gibi düşünce sistemlerinin çevresinde döner. Öncelikle “kendini tanı” buyruğunun, ozanlık geleneğinde karşılık bulan birçok örneği bulunmaktadır. Burada ozan Noksani'nin ‘Hakikat Rahına Gireyim Dersen’ adlı ezgilendirilmiş deyişinden bir örnek verilebilir:

“Varup bir kâminden öğren nefisini

Nefsini bildinse¹⁹ bildin Rabb'ini

Varlıktan geçipte yok et kendini

Şeriaten edep al da gel geri” (Noksani)²⁰

Kyniklik. Atinalı Antisthenes'in M.Ö. 5. yy. da kurduğu Kynikliğin kökeni ile ilgili iki görüş vardır: (1) Kynosarges Gymnasion'unda kurulduğu için, Kynosarges isminden dolayı; (2) Kynik sözcüğünün Yunanca ‘köpek gibi olan, köpeksi’ anlamına gelmesidir (Gökberk, 1990: 52-56). Dolayısıyla memleketi Sinop'un girişinde, yanında köpeği ve elinde feneri ile insan arayan Kynik Diyojen'in heykeli beliriverir karşınızdaki. Kynikler'in en önemli özellikleri, insanların haz ve konforu öne alan tutumlarının, onları bağımlı bir kişilik yaparak erdemden uzaklaştırdığı görüşü ile hazzın ve konforun karşısına çalışıp didinmeyi, güçlüğü ve sıkıntıyı alternatif olarak koymalarıdır (Gökberk, 1990: 52-56). Dolayısıyla Stoacılıkta aza kanaat getirmek, kimseye boyun bükmemek ve yanlışa eğilmemek; ruhu özgürleştirmek ve erdemli bir hayat sürmek anlamına gelmektedir. Özgür ruh, Kyniklerin önemli bir üyesi olan Sinoplu Diyojen'in (M.Ö. 4. yy.) güçlü imparator İskender'in “dile benden ne dilersen” cümlesine “gölge etme başka ihsan istemem” diye yanıt verdiği kısa anekdotla anlaşılmaktadır. Daha konforlu bir yaşam için yanlışa eğilmemek, Anadolu ozanlık geleneği içindeki birçok dizede de gösterilmiştir. Nesimi'nin ezgilendirilmiş “Minnet Eylemem” şiiri dizeleri, Kyniklik ya da aşağıda ele alınacak Stoacılığa koşut olabilecek en güzel örnektir. O şiirin bir dördünlüğü, aşağıda verilmiştir:

“Bir acayip derde düştüm herkes gider kârına

Bugün buldum bugün yerim, hak kerimdir yarına

Zerrece tamahım yoktur şu dünyanın varına

Rızkımı veren Hudadır kula minnet eylemem” (Nesimi)²¹

Stoacılık. İlk M.Ö. 4. yy.'da Kıbrıslı Zenon tarafından oluşturulan ancak (Kynikler gibi) benzer öncül ve (Lucretus ve Seneca gibi) ardılları da bulunan ahlak ve insan orijinli bir felsefi sistemdir. Stoacılığın Kyniklikten en büyük farkı, Kynikliğin medeniyeti ve onun nimetlerini külliyen reddeden marjinalitesine karşın, Stoacılığın mutluluk için istemlerin en aza indirgenmesi ve azla yetinme üzerine oluşturulmuş olmasıdır: Stoacılıkta, “İnsanın ahlaki özgürlüğüne, Kyniklerin düşündüğü gibi töreleri, her türlü uygarlık düzenini sert bir biçimde reddetmekle değil de yüksek çeşitten bir doğallıkla, gerçek bir insanlıkla ulaşılabileceği kanısına varmıştır” (Gökberk, 1990:

¹⁹ Bu örnekteki “nefsini bilmek”, “kendini bilmek” manasındadır.

²⁰ Erişim adresi <https://www.antoloji.com/hakikat-rahina-gideyim-dersen-siiri/>

²¹ Erişim adresi http://www.turkuler.com/sozler/turku_har_icinde_biten_gonca_gule_minnet_eylemem.html

102). Dolayısıyla Stoa felsefesi, istemlerin en aza indirilmesi, ruhun özgürlüğüne kavuşması ve doğa ile uyumlu ve ölçülü yaşama doktrindir.

Orta Stoacılık olarak da adlandırılan Epikür’ün kuruculuğunu yaptığı (M.Ö. 3. yy.) Epikürcülükteki mutluluğun dört kuralından biri, ölümden korkmamaktır²²: “Ölüm bizim için hiçtir. Çünkü beden maddelerine ayrılınca hiçbir şey hissetmez. Hissetmemek hiçliktir” (Perker, 2020: 21). Dolayısıyla Epikür tarafından da “Biz var olduğumuz sürece ölüm bizimle değildir; ölüm geldiğinde ise artık biz yokuz” (Çakmak, Epikür aktarımı, 2018: 360) biçiminde ifade edilen bu düşünce, halk ozanlarından Muhlis Akarsu tarafından aşağıdaki gibi ifade edilmiştir;

“Akarsu’yum boşa güldükten sonra

Azrail yok imiş öldükten sonra

Gönül tahtın harap olduktan sonra

Boş kuru hasıra sarsınlar beni”²³

Düalizm ve Evrim

Yukarıda monizm ve panteizmden söz ederken Anadolu’nun tasavvufa dayanan felsefesinin tekçilik (monizm) olması ve ozanlık geleneğinin bu minvalde yoğunluğu daha önce belirtilmiştir. Dolayısıyla hemen akabinde düalizmden bahsetmek okuyucuya çelişkili gelebilecektir. Ancak şunun bilinmesi gerekir ki tüm halk kültürü gibi halk edebiyatı ve düşüncesi de sistematik değil dağınıktır. Sistematik düşünce ve felsefe, ancak yazılı kültüre geçilmesiyle gerçekleşmiştir, sözlü kültürde yaygın değildir. Burada, halk düşüncesi içinde bir çelişki olduğu da söylenemez. Düalizm, “Madde ve ruh denen birbirine indirgenemez iki tözün varlığını kanıtlayan metafiziksel öğretisi” olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım, 2004: 104).

Düalizm düşüncesi antikiteden devralınmıştır. Ancak halk kültüründe işlenen düalizm, tıpkı Hegel’deki, Platon’daki ya da Plotinos’taki gibi monizmden’den türeyen bir temel üzerine oturur. Halk düşüncesine ait düalizm, ruhu en yukarıya koyan, ruh temelli bir töz (ruh monizmi) üzerine oturmasından dolayı, en çok devriye ve tenasühü (ruh göçü) anlatan düşünce ile işlenmektedir. Gökbel devriyeyi, “Tekke edebiyatında, evrenin ve insanın Allah’tan çıkıp tekrar Allah’a dönmesi felsefesine göre yazılan tasavvuf şiirlerine devriye denir” şeklinde ifade etmiştir (Gökbel, 2019: 222). Aslında devriyelerin en önemli özelliği, modern evrim düşüncesinin arkaik temellerini içlerinde barındırmalarıdır. Devriyeler hakkında bilgi verirken Gökbel, “Devir nazariyesine göre maddi âleme yani dünyaya gelen varlık, önce cansız, sonra bitki, daha sonra hayvan, en sonra da insan şekline girer” (Gökbel, 2019: 223) ifadesini kullanmıştır. Burada hem evrim düşüncesinin arkaik nüvelerini görürken hem de maddi âlemin “ruh” âleminden çıkan bir töz olduğu, eş deyişle geleneksel/halkçı düalizmin, monizm temeline dayandığı görülmektedir. Bu doğrultuda, ezgilendirilmiş/ ezgilendirilmemiş pek çok devriye örneği arasından ezgilendirilmiş iki örneği, Edip Harabi’nin *Vahdetname*’sinin ve Şiri’nin *Devriye* örneğinin ilk dizelerini incelemek gerekmektedir:

²² Diğerleri Tanrıdan korkmamak, iyi olanın elde edilmesinin kolay olduğunun bilinmesi ve korkunç olana katlanmanın kolay olduğunun bilinmesidir (Perker, 2020: 16).

²³ Erişim adresi http://www.turkuler.com/sozler/turku_acigim_yok_kapalim_yok.html

“Daha Allah ile cihan yok iken

Biz anı var edip ilan eyledik

Hakk'a hiçbir layık mekân yok iken

Hanemize aldık mihman eyledik” (Edip Harabi)²⁴

“Cihan var olmadan ketm-i âdemde

Hak ile birlikte yektaş idim ben

Yarattı bu mülkü çünkü o demde

Yaptım tasvirini nakkaş idim ben” (Şiri)²⁵

Anadolu’da ruhun farklı bedenlere devrederek yukarı ve aşağı hareketini anlatan çok sayıda devriye örneği bulunmaktadır. Anadolu sufiliğinde, maneviyatın yüceltilebilmesi açısından bir töz olarak ruh birinci derecede önem arz ederken, madde daha değersiz addedilmektedir. Bunu en iyi ifade eden dizelerden biri de cana (ruha) ölümsüzlüğü, maddeye ise ceset olma özelliğini atfeden Yunus Emre’ye aittir:

“Ko ölmek endişesin âşık ölmez bakidir

Ölmek senin ne ola çün canın ilahidir” (Yunus Emre), (Tatçı, 1998: 33).

Septisizm (Şüphencilik), Diyalektik Düşünme ve Nihilizm (Hiççilik)

Septisizm (şüphencilik). Kuşku, akıl sahibi her varlığın aydınlanma sürecinde içine girmesi gereken nihai bir düşünsel durumdur. Özellikle aydınlanma dönemine ait kritik sorgulamaların kökenini şüphencilik oluşturmaktadır. Ancak şüphencilik Antikiteye ait sistematik bir doktrin olarak kendini göstermesi, M.Ö. 4. Yy.’da yaşamış Phyrhon aracılığıyla ortaya atılmış; milatla birlikte Ainesidemos tarafından yeniden gündeme getirilmiş ve geliştirilmiştir. Ainesidemos ve ardılları, bu septisizm aracılığıyla pozitif bilimlerin ve deneyselliğin gelişimine de kapı aralamıştır (Gökberk, 1990: 125-127). Descartes’in “cogito ergo sum²⁶” (düşünüyorum o halde varım) aydınlanmacı çıkarımına kadar kuşku, aslında felsefe tarihinin en vazgeçilemez unsurudur.

Söylemlerinde felsefi kuşkuyu ön plana çıkararak en önemli türkülerden biri, Âşık Veysel Şatıroğlu’na aittir:

²⁴ Erişim adresi <http://www.alevitentum.de/html/61.html>

²⁵ Erişim adresi <https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=14629>

²⁶ Kartezyen yöntemle sorgulayan 17. yy. düşünürü Rene Descartes, ‘her şeyden kuşkulaniyorum; her şeyden kuşkulaniyorsam kuşkulandığımdan kuşkulanamam, kuşkulaniyorsam düşünüyorum; düşünüyorum, o halde varım (cogito ergo sum)’ diyerek kuşkuculuk aracılığı ile varlığını kanıtlamıştır.

“Yıllarca aradım kendi kendimi

Hiçbir türlü bulamadım ben beni

Hayal mıyım ürüya mı bilinmez

Hiçbir türlü bulamadım ben beni

İnsan mıyım mahlûk mıyım ot mıyım

Ekilir biçilir bir nebat mıyım

Yoksa görünüşte bir sıfat mıyım

Hiçbir türlü bulamadım ben beni” (Âşık Veysel Şatıroğlu)²⁷

Diyalektik düşünme. Felsefecilerin kaynağını Uzak Doğu düalist dinlerine kadar indirgediği diyalektik düşünme, Batı felsefesinde kendine antikiteden modern felsefeye kadar önemli bir yer bulmuştur. Batı felsefesindeki geçmişi Heraklitos’a dayanan diyalektik düşünme, Sokratik düşünmede diyaloglar aracılığı ile uygulanmış, Hegel ve Marx’la birlikte ise teorik olarak daha fazla sistematize edilmiştir. Diyalektik, özünde gerçeğin bilgisine, her şeyin zıddıyla birlikte var olduğu ilkesiyle ulaşılabileceğini, bu zıtların birliğinin (tez-antitez-sentez) devinimi, oluşu ve dinamizmi doğurarak varlığı biçimlendirdiğini düşünmek ve bu ilkeyi aynı zamanda bir akıl yürütme ve bilgi üretme yöntemi olarak kullanmak olarak tanımlanabilir (Yenişehirlioğlu, 1991: 19-26). Batı felsefesi kadar sistematik ele alınmamakla birlikte, Anadolu türkülerinde yer almış olan diyalektik perspektif ve düşünmeye, aşağıda Âşık Veysel Şatıroğlu’ndan iki dördlük vermek gerekirse;

“Kim okurdu kim yazardı

Bu düğümü kim çözerdi

Koyun kurt ile gezerdi

Fikir başka başk’olmasa

Güzel yüzün görülmezdi

Bu şak bende dirilmezdi

Güle kıymet verilmezdi

Âşık ve maşuk olmasa” (Âşık Veysel Şatıroğlu)²⁸

Nihilizm (hiççilik). Felsefi, ahlaki, siyasi, bilgi kuramsal (epistemolojik) ve psikolojik açımları olan bir öğretilerdir. En genel anlamıyla insan eliyle var edilmiş tüm değerleri yok sayan ya da kuşkuyla yaklaşan pesimistik dünya görüşüdür. Bu yönüyle nihilizm, içerisinde bir nevi “değersizlik” ve “anlamsızlık” barındırır (Yıldırım, 2004: 98-99). Diken, gerçek dünyanın olumsuzlanması (semavi dinlerde kıyamet ve yeni hayat) anlamındaki

²⁷ Erişim adresi <https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=14688>

²⁸ Erişim adresi https://www.siir.gen.tr/siir/a/asik_veysel/guzelligin_on_paretmez.htm

radikal nihilizm kategorizasyonu ve gerçek dünyadaki tutku ve istemlerin yok edilmesi anlamındaki (Uzak Doğu'da Nirvana ve Tasavvufta hiç) edilgin nihilizm kategorizasyonu için; “bir yanda bir dünya bulamayan değerler, diğer yanda ise değerlerin bulunmadığı bir dünya vardır” (Diken, 2011: 13) diyerek, tüm nihilizm türlerinin değersizlik düşüncesiyle inşa edildiğini vurgulamıştır.

Hiççilik ya da değer yokluğunun felsefi bir doktrine çevrilmesi durumunun ilk tohumları, Kyniklik ve kuşkuculukla Yunan Antikitesinde atılmıştır. Bu felsefenin Anadolu ozanlık geleneğinde farklı ozanlar tarafından işlendiği bilinmektedir. Tasavvuf şairi Yunus Emre, ‘hakikati’, ‘mana sırrını’ ve ‘erenler yolunu’ bulmanın bile değersizliğini, 13. yy.da şu nihilist dizelerle ifade etmiştir:

“İster idim Allah'ı, buldum ise ne oldu

Ağlar idim dün ü gün, güldüm ise ne oldu

Âlimler müderrisler medresede buldılar

Ben harabat içinde buldum ise ne oldu

İşit Yunus'u işit uş yine deli olmuş

Erenler ma'nisine daldum ise ne oldu” (Yunus Emre) (Tatçı, 1998: 340).

Nihilizmi betimleyen günümüz ozanı ise, “Boşu Boşuna” adlı ezgilendirilmiş eseriyle Âşık Mahsuni Şerif'tir:

“Mevla'm bana ömür vermiş

Boşu boşuna boşu boşuna

Vücutuma bir can girmiş

Boşu boşuna boşu boşuna

İsa Meryem'e mi kalmış

Musa asadan ne bulmuş

Süleyman bir sultan olmuş

Boşu boşuna boşu boşuna

Gahi gittim gahi geldim

Aradım kendimi buldum

Bir Mahsuni Şerif oldum

Boşu boşuna boşu boşuna” (Âşık Mahsuni Şerif)²⁹

²⁹ Erişim adresi <https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=4600>

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, düşünce-söz-müzik ekseninde, Anadolu ozanlığı söz örneklerinin Batı felsefi sistemlerindeki karşılıklarını göstermeye yöneliktir. Ancak ne Batı felsefe tarihine ilişkin yazıların, ne de Anadolu ozanlık geleneğine ait sözlerin toplamı, bu makalede anılanlarla sınırlı olamaz. Bu çalışma, konuyu yalnızca birkaç örnekle gösterme amacını taşımaktadır. Aynı topraklar üzerinde kurulan farklı medeniyetlerin, benzer bellek refleksleriyle hareket ettiğinin en açık kanıtı, Anadolu Halk ozanlığı geleneği ile kökü Antik Yunan’a dayanan Batı felsefesi sistemlerinin anlamsal koşutluğudur. Bu çalışmada amaç, nazım ve nesir biçimleriyle ifade edilen bu ortak düşüncelerin nasıl olup da farklı ifade şekilleriyle hayat bulduğunu ele alabilmektir.

Yukarıda, bu çalışmanın *Ozanlığın Sözlü Kültürle ve Müzikle Olan Bağı* alt başlığında, sözlü kültürle ifade edilen düşüncelerin, hece ölçüsüne dayanan ritmik uyum ve ses uyumu aracılığıyla akılda daha kalıcı olabilmesi ve müzikle ifade edilebilmeye daha uygun olabilmesi gibi bir avantaja sahip olduğu vurgulanmıştır. Yalnızca Anadolu’da değil Türk dünyasının diğer coğrafyalarında ve Yunan, Kürt, Ermeni, Kuzey Hindistan dünyasında ve akla gelebilecek her bölgede ozanlık benzeri geleneklerin dörtlük, hece ölçüsü, ses uyumu ve şiirin vokalle ve çalgıyla tamamlanması; kültürün kalıcılığının ve aktarımının sağlanması işlevleri gibi ortak noktalara sahip olduğu üzerinde durulmuştur.

Dolayısıyla insan belleğini diri tutan müziğe ilişkin bu avantajın, yalnızca etnomüzikolojik bir fenomen olarak değerlendirilmesi doğru değildir; sözlü kültüre ait ‘hafızayı diri tutabilme’, ‘düşünceleri estetize ederek yeni nesillere aktarabilme’ ve ‘iyi ve güzel düşünceleri çarçabuk belletebilme’ özelliklerini çocuklar ve gençler için pedagojik bir avantaja dönüştürebilme, bu çalışmanın en temel önerilerinden biridir.

Temel insani değerleri benimsemiş bireyler yetiştirmek; aile, toplum ve okulun başlıca görevleri arasındadır (Yazıcı, 2006: 506). Dolayısıyla yeni nesilde değerler eğitiminin etkisini artırabilmek adına, oyunla eğitimin önemli bir parçası olan sanatla eğitimin, özellikle de müzikle eğitimin bir alternatifi olan ve Anadolu’nun genetiğine işlemiş geleneksel halk mirasının kullanımı önemlidir. Hem değerlerin kazandırılmasında hem de bu çağda insanın yegâne gereksinimlerinden olan düşünce ve sorgulamanın kazandırılmasında halk ozanlığı rolünün bir daha değerlendirilmesi, soyut değerlerin bellekte diri tutulmasını sağlayacağı için önemlidir. ‘Değerler eğitiminde Anadolu ozanlık geleneğinin kullanılması’ önemli bir öneri olup, bu eğitimin ne şekilde inşa edileceği ve uygulanacağı üzerine olan metodolojik araştırmalar, müzik eğitimbiliminin konusu içerisine girmekte olup bu kısa çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Affifi, E. A. (1999). *Muhyiddin İbnu'l-Arabi'de Tasavvuf Felsefesi*. (Çev. M. Dağ). İstanbul: Kırkambar Yayınları.
- Aristoteles (2001). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Artun, E. (2009). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. İstanbul: Karahan Kitabevi.
- Bolay, S. H. (1990). *Felsefi Doktrinler Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Creswell, J. W., (2017). *Karma Yöntem Araştırmalarına Giriş*. (Çev. M. Sözbilir). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Çakmak, M. (2018). Epikür ve Lukretius'un ölüm ve yokluk algılarına dair bir değerlendirme. *Beytulhikme an International Journal of Philosophy*, 8/1, 357-376.
- Çelgin, G. (1990). *Eski Yunan Edebiyatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Diken, S. (2011). *Nihilizm*. (Çev. A. Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Dürüşken, Ç. (2021). *Antikçağ Felsefesi*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Eyüboğlu, İ. Z. (2017). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. Ankara: Say Yayınları.
- Fargîni, Z. (2005). *Ferhenga Kurdî-Tirkî (Kürtçe-Türkçe Sözlük)*. İstanbul: Zend Bilim Kültür Eğitim Basın Yayın Ltd. Şti.
- Glesne, C. (2012). *Nitel Araştırmaya Giriş*. (Çev. A. Ersoy, P. Yalçınoğlu). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Gökbel, A. (2019). *Ansiklopedik Alevi Bektaşî Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Gökberk, M. (1990). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Howatson, M. C. (2013). *Oxford Antikçağ Sözlüğü*. (Çev. F. Ersöz). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Jwaideh, W. (1999). *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi*. (Çev. İ. Çekem, A. Duman), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kabağaç, S. ve Alova, E. (1995). *Latince-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Kaya, D. (1998). *Sivas'ta Âşıklık Geleneği*. (2. Baskı). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1989). *Edebiyat Araştırmaları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Kranz, W. (1984). *Antik Felsefe*. (Çev. S. Y. Baydur). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Kurt, S. (2019). *Geleneksel Ermeni müziğinde kanun kullanımı ve Türkiye'deki kanun kullanımıyla karşılaştırılması*. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Kurtoğlu, Z. (1992). *Plotinos'un Aşk Kuramı*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

- Kutsal Kitap-Eski ve Yeni Antlaşma: Tevrat-Zebur-İncil* (2001). (Çev. Anonim). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- Michels, U. ve Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası*. (Çev. S. Uçar). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Nişanyan, S. (2012). *Sözlerin Soyağacı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Noyan, B. (2000). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*. Ankara: Ardıç Yayınları.
- Oğuz, Ö. (1995). *Azerbaycan ve Türkiye sahasında âşık edebiyatının XVI. yüzyılına dair*. Ankara: İpek Yolu Üniversitesi Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri.
- Ong, W. J. (1995). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi*. (Çev. S. Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, Ö. (2016). *Dünya Mitolojisi*. Ankara: Nika Yayınları.
- Perker, A. (2020). *Epikür*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2017). *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*. (Çev. Ö. Albayrak). İstanbul: Kültür Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1998). *Türk Saz Şiiri: Türk Dünyası El Kitabı*. (C.III). Ankara: Türk Kültürü ve Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Spinoza (1995). *Etika*. (Çev. H. Z. Ülken), İstanbul: Ülken Yayınları.
- Sümbüllü, H. T. (2015). *Âşıkların Telinden Sümmani Türküleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Tatçı, M. (1998). *Yunus Emre Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Thomson, G. (1988). *İlk Filozoflar*. (Çev. M. Doğan), İstanbul: Payel Yayınları.
- Tülek, F. (1998). *Efsuncu Orpheus*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Türkmen, F. (1992). *Türk Halk Edebiyatının Ermeni Kültürüne Tesiri*. İzmir: Akademi Kitabevi.
- Uzun, M. (2001). *Dengbejlerim*. İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Yazıcı, K. (2006). Değerler eğitimine genel bir bakış. *Türk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, (Vol. 19), 499-522.
- Yenişehirlioğlu, Ş. (1991). *Felsefe ve Diyalektik*. Ankara: Alkım Yayınevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Yıldırım, C. (2004). *Ansiklopedik Çağdaş Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Doruk Yayınları.

E-KAYNAKLAR

- <http://turku.sitesi.web.tr/turkuler/ey-benim-divane-gonlum.html>, (Erişim Tarihi: 09.10.2020).
- <http://www.alevitentum.de/html/61.html>, (Erişim Tarihi: 17.09.2020).
- <https://www.antoloji.com/hakikat-rahina-gideyim-dersen-siiri/> (Erişim Tarihi: 12.11.2021).
- <http://www.kuzgunakademi.com/2018/11/28/1410> , (Erişim Tarihi: 20.10.2020).
- http://www.turkuler.com/sozler/turku_acigim_yok_kapalim_yok.html, (Erişim Tarihi: 22.09.2020).
- http://www.turkuler.com/sozler/turku_bahcalarda_borulce.html, Erişim Tarihi: (17.09.2020).
- http://www.turkuler.com/sozler/turku_canli_cansiz_cumlemiz_bir_nesneden.html,
Erişim Tarihi: 23.09.2020).
- http://www.turkuler.com/sozler/turku_insan_olmaya_geldim.html, (Erişim Tarihi: 05.10.2020).
- http://www.turkuler.com/sozler/turku_siyah_saclarin_da_hatem_yuzlerin.html, (Erişim Tarihi: 18.10.2020).
- <http://www.yunusemre.net/siirler/50-Ne-Oldu.html>, (Erişim Tarihi: 18.010.2020).
- <https://ozhanozturk.com/2018/03/27/hint-masallari/>, (Erişim Tarihi: 15.09.2020).
- <https://sarkisozleri.sitesi.web.tr/kizilbas-alevi-bektasi-siiri/lamekandan-iceri.html>,
(Erişim Tarihi: 17.09.2020).
- <https://sozlerin.enguzeli.net/yunus-emre-sozleri/48338/elif-okuduk-oturu-pazar-eyledik-goturu-yaratilmisi-hos-gorduk-yaratandan-oturu/>, (Erişim Tarihi: 23.09.2020).
- <https://www.antoloji.com/insan-i-kamilden-ayirma-bizi-siiri/>, (Erişim Tarihi: 16.10.2020).
- <https://www.edebiyatfakultesi.com/tyatro/tyatro-turleri/tragedya-trajedi-aglati>, (Erişim Tarihi: 25.09.2020).
- <https://www.sevilensarkisozleri.com/kizilbas-alevi-bektasi-siiri-lamekandan-iceri-sarki-sozleri-179380>, Erişim Tarihi: (05.10.2020).
- <https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=14629>, (Erişim Tarihi: 24.09.2020).
- <https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=14688>, (Erişim Tarihi: 24.09.2020).
- <https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=27621>, (Erişim Tarihi: 09.10.2020).
- <https://www.turku.sitesi.web.tr/tercan/enel-hak-dedim-de-cekildim-dara.html> , (Erişim Tarihi: 20.11.2021).
- <https://www.turkusozu.net/minnet-eylemem/>, (Erişim Tarihi: 23.09.2020).
- <https://www.turkusozu.net/anlatmam-derdimi/> , (Erişim Tarihi: 01.11.2021).
- https://www.siir.gen.tr/siir/a/asik_veysel/guzelligin_on_paretmez.htm, (Erişim Tarihi: 12.11.2021).

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE ŞEF KAVRAMI**The Concept of Conductor in Traditional Turkish Music****Kamil Tahsin SÖKMEN*****ÖZ**

Geleneksel Türk müziğinde koro, tarihi boyunca unison anlayışla icra edilmiştir. Osmanlı döneminde çoğunlukla küçük topluluklar halinde icra edilen geleneksel Türk müziği, özellikle Cumhuriyet sonrası daha kalabalık topluluklar halinde icra edilmeye başlanmıştır. Bunu sağlayanlar; Kültür Bakanlığı, TRT, devlet Türk müziği konservatuvarları bünyesinde faaliyet gösteren topluluklar ve birçok ilde çok sayıda kurulmuş bulunan hobi amaçlı özel korolar ve belediye korolarıdır. Bu durum, Türk müziğinin geleneksel icrasında şeflik kavramının önemini arttırmıştır. Ancak Türkiye’de bu alanda genel kabul görmüş bir eğitim sistemi ve standardizasyon bulunmamaktadır. Dolayısıyla şeflik kavramı, genellikle şefin geçmişinden getirdiği kişisel bilgi ve becerileri doğrultusunda şekillenmektedir. Sonuçta, şeflik anlamında uygulama olarak Türk müziği adına tatminkâr olmayan sonuçlarla karşılaşabilmektedir. Bu makalede tarihsel süreç ve günümüzdeki durum da incelenerek, geleneksel Türk müziği icrasında şefin hangi durumlarda gerekli olduğu sorgulanmakta ve şefin varlığı durumunda sanatsal açıdan daha üst düzeyde bir Türk müziği icrası sağlanabilmesi için çeşitli önerilerde bulunmaktadır. Çalışmada tarihsel ve betimsel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmanın amacı, geleneksel Türk müziğinde şeflik kavramı konusunda bir standart oluşmasına katkı sağlamaktır. Kapsamı da bu konuyla sınırlıdır. En temel bulgu ise, konunun devlet Türk müziği konservatuvarları tarafından akademik anlamda ele alınması önerisidir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Şef, Devlet Korosu, Konservatuvar, TRT, Koro, Enstrüman, Unison

ABSTRACT

The choir in traditional Turkish music, has been performed with a unison understanding throughout its history. Traditional Turkish music, which was mostly performed by small ensembles during the Ottoman period, began to be performed by larger ensembles, especially after the Republic. The providers of this are; Turkish music performing ensembles operating under institutions such as the Ministry of Culture, TRT, State Turkish Music Conservatories and private and municipal choirs established in many cities for leisure-time activities. This situation has increased the importance of the concept of conductor in the traditional Turkish music performances. Unfortunately there is not a generally accepted education system and standardization in this field in Turkey. Therefore, the concept of conductor generally takes shape by the personal skills and knowledge that the conductors bring from their past. As a result, unsatisfactory results can be encountered on behalf of traditional Turkish music as a performance in the sense of conducting. This paper examines the historical process and the current situation, questions in which situations a conductor is necessary in the traditional Turkish music performances, and makes various suggestions in order to provide a higher level of artistic Turkish music performance in the presence of a conductor. Historical and descriptive research methods were used in the study. The aim of the study is to contribute to the formation of a standardization regarding the concept of conductor in traditional Turkish music performances. Its’ scope is limited to this topic. The most basic finding is the suggestion that the subject should be handled academically by the State Turkish Music Conservatories.

Keywords: Turkish music, Conductor, State Choir, Conservatory, TRT, Choir, Instrument, Unison

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 07.06.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 17.06.2022

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** San. Yet., Özel Sektör İşyeri Hekimi, sokmenkamil@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-2762-8976

EXTENDED ABSTRACT

Music is accepted to have started with the history of humanity and it is described as a sound that conveys feelings with or without rhythm. It is probable that music first began with the human voice. In the 6th century BC, the first choral works appeared in Ancient Greece in a sense close to today. The basis of Western music in the advanced sense is accepted as the Renaissance Period. The basis of today's conducting understanding in Western music, also comes from this period. The scarcity of resources on the history of Turkish music, creates large gaps in the historical process. The first known Turkish music composer is Farabi. Turkish music began to develop in İstanbul from the middle of the 16th century. Important Turkish music composers of the period are Abdülkadir Meragi, Hafız Post, Itri, Ebu Bekir Ağa, Tanburi Mustafa Çavuş, Tab'i Mustafa Efendi and Dede Efendi. In various ensembles where Turkish music was performed collectively during the Ottoman period, the most experienced and respected musician of the group guided the group and generally directed the performance. The Ottoman Palace also attached great importance to Turkish music and was significantly supportive of both performance and education. Institutions that performed Turkish music in the Ottoman Empire were also educational institutions. Santuri Miralay Hilmi Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey and Ali Rifat Çağatay are the first conductors in Turkish music performance, which close to its meaning in Western music. Private ensembles established since the beginning of the 20th century, also contributed significantly to the development of the concept of conducting in Turkish music. These ensembles have been active in both, the performance and the education of Turkish music. With the establishment of İstanbul and Ankara Radios, choirs in Turkish music became more regular and systematic. Mesut Cemil and Nevzat Atlığ are prominent names in this field with their principled, disciplined and artistically high-level conducting understandings. During this period, Münir Nurettin Selçuk and Hüseyin Sadeddin Arel were also names who made big contributions to the performance and education of traditional Turkish music. Today, traditional Turkish music ensembles within the Ministry of Culture, TRT and State Conservatories, as well as private choirs and municipal choirs established for leisure-time activities, operate with the direction of a conductor. It is still a matter of debate whether a conductor is necessary or not in traditional Turkish music, arising from its' nature to be performed in unison. However, especially after the Declaration of Republic, the performance of traditional Turkish music by larger and more crowded ensembles seems to have provided a general acceptance about the necessity of a conductor. In this case, the question arises of what kind of personality and musicianship qualifications should a conductor have. There is not a generally accepted education system and standardization in this field in Turkey. Traditional Turkish music conductors, generally conduct ensembles using their personal talents and musical training they have brought from their past. As a prominent name today, Ruhi Ayangil is a very good example of the same person applying the concept of conducting in both Turkish and Western music. Today, traditional Turkish music platforms where conducting practice close to the understanding of conducting in Western music are within the Ministry of Culture, TRT and Turkish Music State Conservatories. Ensembles within the Ministry are established solely for the purpose of performing traditional Turkish music at the highest artistic level, and they employ professional musicians to serve this purpose. Therefore, these ensembles are institutions that are expected to perform traditional Turkish music at the highest artistic level in every aspect, including conducting. This article makes various suggestions by examining the historical process and the current situation, in order to develop the area whose standardization has not yet been clarified, such as the concept of conducting in Turkish music. The most important two of these suggestions are that; those who are in the position of conducting in Turkish music today, should be open to continuous education, development and that

the subject of Turkish music conducting, should be in the field of interest of the State Turkish Music Conservatories as an official education institution. It is the addition of courses to the advanced stages of conservatory education in this field or the opening of a completely new department that will provide training on the subject. The points that a Turkish music conductor who conducts a unison music group, should pay attention to are different from a Classical Western choir's conductor. These differences manifest themselves in many dimensions from the selection of musicians to the rehearsal process, and to the performance in front of the audience. The characteristics that a Turkish music conductor should have are the education, repertoire knowledge, formation of choir with the right people and be able to work well with them; as well as having instrumental knowledge and knowing the musical limits of the group. Also establishing a trustful and successful human relationship with the group is a must-have. Contemporary size of the music industry has reached high economical levels. Therefore, interest in local and ethnic music genres has increased in recent years. Getting a decent place in the market is possible with successful musicians and art management. In traditional Turkish music, conductor is one of the most important elements to achieve this goal. National traditional Turkish music has the capacity to easily find a place for itself in the market. Historical and descriptive research methods were used in the paper. Contribute to the formation of a standardize on the concept of conductor in traditional Turkish music is aimed. The scope is limited to this topic. The most basic finding is the suggestion that the subject should be handled academically by the State Turkish Music Conservatories.

Müzik ölçülü ve ahenkli seslerin ritimli veya ritimsiz olarak bir araya getirilme sanatı, duyguları aktaran ses şeklinde tarif edilir. Başlangıcı da genellikle insanlık tarihinin başlangıcıyla eşdeğer tutulur. Müziğin ilk olarak insan sesiyle başlamış olması muhtemeldir. M.Ö. 6. yüzyılda Antik Yunan'da koronun varlığı bilinmektedir. Müzikte bir yol gösterenin gerekliliği toplu icra ile başlamıştır. Koro insan sesleriyle müzik yapan bir topluluk olduğundan, müzikte şef kavramının vokal müzik besteciliğinin gelişmesiyle önem kazandığı düşünülebilir.

Batı müziğinde kuralların netleşmeye başladığı dönem olarak kabul edilen Orta Çağ ve sonrasında Rönesans'ı başlatan Gotik sanat ile din dışı müzik önem kazanmıştır. Dinsel müzik Katolik kilisesinin himayesinde iken, dindışı müzik asiller tarafından bestelenmiştir. Vokal polifonide büyük gelişmelerle, ilk kez dindışı sanat dinsel polifoni ile rekabet etmeye başlamıştır (Özşen ve Pelikoğlu, 2015: 52). Batı müziği Rönesans'da büyük ilerleme kaydetmiş, yeni sanatsal fikirlerin geliştiği dönemde özellikle Flaman besteciler müzikte öncü olmuş, 15. yüzyılda polifonik vokal müzik besteciliğinin başlamasına önemli katkılar sağlamışlardır. Bu ekol Flaman Okulu ya da Burgonya Okulu olarak bilinmektedir (İlyasoğlu, 1995: 16). Günümüz anlamında olmasa da, Batı müziğinde şeflik olgusunu bu bestecilerin başlattığı düşünülebilir.

Osmanlı/Türk musiki geleneğinin tarihi henüz yazılamamıştır. Bunun tek nedeni bilgi ve belge eksikliği değil, bize ulaşan bilgi ve belgelere bakış açısının ciddi, tutarlı ve anlamlı bir tarih yazıcılığı perspektifine sahip olmamasıdır (Behar, 2017: 435). İlk eserlerin atfedildiği bestekâr olan Farabi ile başlayan dönem, daha öncesine ait bilgi olmadığından İlk Dönem olarak adlandırılmıştır. Türk müziği 16. yüzyıl ortalarından itibaren İstanbul'da kimlik kazanmaya başlamıştır. İslam dünyasının en büyük alimlerinden olan Abdülkadir Meragi (1360?-1435) Sultan Ahmed Celayir, Timur, Halil Mirza ve Şahrüh'un saraylarında yaşamış ve Farabi sonrası elimizde nota örnekleri bulunan bestekârdır (Aksüt, 1993: 16). Eserleri günümüze ulaşan Hafız Post (1630-1694) dönemin başka bir belirgin ismidir. Daha sonra Itri (1633-1712), Lale Devri bestekârlarının en büyükleri olarak bilinen Ebu Bekir Ağa (1685-1759), Tanburi Mustafa Çavuş (1689?-1756?), Tab'i Mustafa Efendi (?-1774?) ve Dede Efendi (1778-1846) Türk müziği tarihinin en parlak dönemini temsil etmektedirler.

Geleneksel Türk müziği Cumhuriyet sonrası kalabalık topluluklarda icra edilmeye başlanmış, bu da şefin önemini artırmıştır. Ancak Türkiye'de konuyla ilgili bir standart bulunmamakta, şeflik genellikle kişisel bilgi ve beceriler doğrultusunda şekillenmekte, uygulamada tatminkâr olmayan sonuçlarla karşılaşabilmektedir.

Geleneksel Türk Müziğinde İlk Şefler, Eğitim Kurumları, Cemiyetler, Korolar

Geleneksel Türk müziği akustik olanakları bakımından açık havada icraya elverişli bir müzik türü değildir. Bu nedenle, Osmanlı'da mehter müziği haricinde kapalı ortamlarda küçük topluluklar halinde icra edilmiştir. Çok sayıda enstrüman ve insan sesi kullanımında, unison icra nedeniyle doğru sesin verilmesi ve ritim problemleri gibi önemli sorunlar yaşanabilir. Dolayısıyla icra anında bir yol göstericiye ihtiyaç duyulmuştur. Sarayın eğitim verilen bölümü olan Enderun-i Hümayun'da elinde def ile ser-hanendenin başı çekmesiyle küme faslı denilen toplu icralar yapılmış, burada I. Mahmut, II. Selim gibi bazı padişahlar da müzik eğitimi olarak Türk müziği repertuarına çeşitli formlarda besteler kazandırmışlardır (Yıldırım, 2011: 136). Seferler sonucu ele geçirilen bölgelerin önemli müzisyenleri de saraya getirilerek müzik faaliyetlerine dahil edilmiştir (Uzunçarşılı, 1977: 79). Saray İstanbul'daki saray dışı müzik faaliyetlerini de yakından takip ederek yetenekli müzisyenlerin gelişmelerine olanaklar sağlamıştır (Yıldırım, 2011: 135).

Yeniçerilerden oluşan ve askeri müzik icra eden mehter takımı toplu icra anında mehterbaşı ağası tarafından yönetilmiştir (Şahiner, 1987: 15). Mevlevihânelerde kudümzenbaşı ve neyzenbaşı eşliğinde mevlevî müziği, tekkelerde zakirbaşı eşliğinde tekke müziği ve esnaf loncalarının ince saz takımlarında da ser-sazende eşliğinde fasıl müziği icra edildiği bilinmektedir. Ser-hanende, kudümzenbaşı, neyzenbaşı, zakirbaşı ve ser-sazende gibi yol göstericiler, toplulukların en tecrübeli müzisyenlerinden seçilmiştir. Camilerdeki toplu icrada sadece insan sesi kullanılmış, dini içerikli sözlerden oluşan eser bazen solo olarak müezzin, zakir, hatip veya imam; bazen de birkaç müezzin ve cemaat tarafından toplu olarak seslendirilmiştir. Baş müezzin, diğer müezzinlere ve cemaate yol göstererek icrayı yönlendirmiştir (Özer, 1995: 17).

Dönemin devlet adamlarının ve ekonomik gücü yüksek vatandaşların konaklarında da toplu olarak Türk müziği icra edilmiş, bu toplantılara zamanın önemli müzisyenleri katılmıştır. Bu icra mekânlarının, eğitim kurumu olma özelliği de bilinmektedir. Osmanlı'da Türk müziğinin en nitelikli icrasını gerçekleştiren ve eğitimini veren başlıca kurumlar Saray, mehterhâne, mevlevihâne ve özel meşkhânelerdir (Sayan, 2003: 12). Özellikle Saray ve mevlevihâneler müzisyenlerin eğitiminde önemli rol oynamış, buralarda özel veya toplu müzik eğitimi verilmiştir. Eğitim verilen yerler olan mehterhâne, mevlevihâne ve enderun kapatılınca müzik eğitimi özel dersler halinde verilmeye başlanmış, eğitici kişilerin azlığı nedeniyle de zamanla bu özel mekânlar koro eğitimi veren ve toplu icranın yapıldığı cemiyetler haline dönüşmüştür.

Türk müziğinde ilk koro kavramı, Cumhuriyet'in ilanından önce ortaya çıkmıştır. Koro, genel anlamda tek sesli veya çok sesli müzik yapan topluluktur (Egüz, 1981: 7). Tarihsel gelişiminden de anlaşılacağı üzere, Türk müziğinde toplu icra geleneği başlangıcından günümüze kadar süregelmiştir. Geleneksel yapısı tek sesli olan ve genellikle bir soliste enstrümanların eşliğiyle icra geleneğine sahip Türk müziğinin, tarihi boyunca unison koro özelliği taşıdığı görülmektedir (Yıldırım, 2011: 141). Batılı anlama yakın ilk koro yönetimi Santuri Miralay Hilmi Bey'in Mızıka-i Hümayun'da kurulan Fasl-ı Cedid adı verilen topluluğu yönetmesiyle başlamıştır (Özer, 1995: 43). Bu, şefin elindeki bagetle Batı tarzında yönetilen ilk korodur. Fasl-ı Cedid'de sadece Türk müziği sazları kullanılmamış, çeşitli Batı müziği sazlarına da yer verilmiştir. Fasl-ı Cedid'in önemli bir özelliği de repertuarında çok sesli eserlere yer vermiş olmasıdır (Özalp, 2000: c. 1, 231).

1908 yılında kurulan Darü'l-Musiki-i Osmani Cemiyeti, Osmanlı'da Türk müziği alanındaki ilk cemiyettir. Türk müziği icracıları ilk olarak bu cemiyet çatısı altında toplanmışlar, ancak kuruculardan Muallim İsmail Hakkı Bey, 1909 yılının Mart ayında cemiyetten ayrılarak Musiki-i Osmani Cemiyeti'ni kurmuştur (Güçtekin, 2015: 43). Geleneksel tarzda ilk koro yönetimini gerçekleştiren kişi Muallim İsmail Hakkı Bey'dir. Musiki-i Osmani Cemiyeti'nde yönettiği koronun o zamana kadar kurulan en kalabalık topluluk olduğu, yaklaşık kırk kişiden oluştuğu bilinmektedir (Yıldırım, 2011: 139). Darü'l-Musiki-i Osmani Cemiyeti'nin 1912 yılından sonra faaliyetine okul olarak devam ettiği kaydedilmektedir (Özden, 2013: 21). Aynı tip kıyafet giyen ses ve saz sanatçılarından oluşan okul, Birinci Dünya Savaşı sırasında kapandıktan sonra üyeleri İstanbul Opereti bünyesinde müzik çalışmalarına devam etmiştir.

1916 yılında bestekâr ve ud sanatçısı Fahri Kopuz tarafından kurulan Darü't-Ta'lim-i Musiki okulu dönemin ciddi eğitim kurumlarından biri haline gelmiştir. Önemli sanatçıların eğitim verdiği okul birçok konserler düzenlemiş, nota ve fasıl defteri külliyatı ile metot yayıncılığı da gerçekleştirmiştir. Plak kayıtları da bulunan okul, Kopuz'un Ankara Radyosu'na tayiniyle çalışmalarına son vermiştir (Özden, 2013: 22-23). Bundan sonra bagetle koro yöneten ilk kişi Ali Rifat Çağatay'dır. 1918 yılında Leon Hancıyan önderliğinde kurulan Şark Musiki

Cemiyeti dağılma aşamasına gelince Ali Rifat Çağatay'a derneğin başına geçmesi teklif edilmiş, cemiyete daha sonra Refik Fersan ve Mesut Cemil de katılmıştır. Çağatay 1920 yılında Tanburi Cemil Bey'i anmak için düzenlenen bir konserde bagetiyle Şark Musiki Cemiyeti Korosu'nu yönetmiş, topluluğa Batı müziği enstrümanlarını da katmıştır. Viyolonsel çalan Çağatay, Batı müziği geleneğini uygulamak istediğinden bazı topluluk elemanları ile anlaşmazlıklar yaşamıştır (Sarı, 2007).

Sultan Reşad'ın talimatıyla Maarif Nezareti tarafından 1917 yılında kurulan Darü'l-Elhan ilk resmi müzik okuludur. Okulda Muallim Yusuf Ziya Bey tarafından Batılı anlamda koro yönetilerek Türk müziği icra edilmiş, 1927 yılında okulun bir bölümü lağvedilerek İstanbul Belediye Konservatuarı olarak çalışmalara başlamış, Türk müziği ile ilgili yayın ve araştırma faaliyetlerinde bulunulmuştur. Türk halk müziği ile ilgili derleme gezileri ile klasik eserlerin yayını da gerçekleştirilmiş, ayrıca Darü'l-Elhan mecmuası çıkarılmıştır (Özden, 2013: 19-20). 1918 yılında Kanuni Ata Bey tarafından kurulan Anadolu Musiki Cemiyeti, 1919 yılından itibaren Darü'l-Feyz-i Musiki Cemiyeti adıyla çalışmalarını sürdürmüş, Cumhuriyet'ten sonra da 1923 yılında Üsküdar Musiki Cemiyeti adını almıştır. Cemiyetin en öne çıkan ismi Emin Ongan'dır (Üsküdar ve Emin Ongan Üsküdar Musiki Cemiyeti Tarihçesi, 2015).

Bahsedilen cemiyet, koro ve okullar dışında birçok kurum, Osmanlı'nın son dönemleri ile Cumhuriyet'in ilk zamanlarında geleneksel Türk müziğini doğru icra edebilmek için imkânsızlıklara rağmen faaliyetlerde bulunmuştur. 1927 yılında İstanbul Radyosu ve 1928 yılında Ankara Radyosu'nun kurulmasıyla Türk müziğinde koro çalışmaları daha düzenli ve sistematik hâle gelmeye başlamıştır. 1937 yılında Mesut Cemil'in kurduğu Tarihi Türk Musikisi Ünison Erkek Korosu, Türkiye Radyoları'nın ilk düzenli korosudur (Özer, 1988: 15). Disiplinli icra ve homojen ses topluluğu anlayışına sahip olan Mesut Cemil klasik icra anlayışına sadık kalmış, konserlerinde Osmanlı ve Türk müziğinin en ciddi, klasikleşmiş eserleri “*takım*”lar (iki beste, iki semai) halinde dinleyiciye sunularak Türk müziği dağarının ağırbaşlı ve seçme örnekleri icra edilmiştir (Aksoy, 2008: 267). Cemil'in ritim enstrümanı kullanmadan ancak ritmik uyum içinde icraya, *nüans* kullanımına, disiplinli seslendirme ve erkek ile kadın ses sahalarını kullanma anlayışına önem verdiği bilinmektedir. Cemil'den sonra koroyu yöneten Nevzat Atlığ'ın da ritim enstrümanı kullanmadığı, ancak Cemil'den farklı olarak bazen ritim dışına çıkan bir icra benimsediği bilinmektedir. Atlığ koroyu bir solist olarak düşünmüş ve eserleri bu anlayışla yorumlamıştır. İstanbul'da 1976 yılında kurulan Kültür Bakanlığı, Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun şefi olarak da aynı icra tarzını sürdürmüştür (Yıldırım, 2011: 140). Eleştirilmiş olsa da, bu üslubun Türk müziği icrasına ciddiyet ve itibar kazandırdığı düşünülmektedir.

Münir Nurettin Selçuk, kendi ekolünü yaratacak olan ilk solo konseri gerçekleştiren sanatçıdır. Paris'teki müzik eğitimi sonrası İstanbul'da 1930 yılında Fransız Tiyatrosu'ndaki konserinde, Türk müziği eğitimini Batı ses tekniği ile birleştirerek yeni bir tarz, icra disiplini ve sahne duruşuyla müziğimize girmiş, küçük bir koro da soliste eşlikle icranın daha cazip hale gelmesini sağlamıştır (Tokay, 2018: 20). 1948 yılında Hüseyin Sadeddin Arel'in kurduğu İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği, önemli Türk müziği kaynaklarından biri olarak nitelendirilebilecek *Musiki Mecmuası*'nın yayınına da gerçekleştirmiş, besteci ve müzikolog olan Arel almış olduğu Türk ve Batı müziği eğitimlerini sentezleyerek Türk müziği geleneğini farklı ve ileri bir noktaya taşımış, gelenekçilerle Batılılaşma yanlıları arasında uzlaşmacı rol üstlenmiştir (Ok, 2021: 2-12).

Türk müziği icra eden kurum ve kişiler geleneksel faaliyetlerde bulunmalarına karşın, Batılılaşma süreci sonrası Batı müziğinden etkilenmişler, geleneksel icranın enstrüman ve koro anlayışında değişiklikler olmuştur.

Toplulukların giderek kalabalıklaşması sonucu şeflik Türk müziğinde önem kazanan bir fonksiyon haline gelmiş, hatta koroların kuruluş isimleri zamanla unutulmuş şefin adıyla anılmasına başlanmıştır.

Geleneksel Türk Müziğinde Günümüzdeki Şeflik Uygulamaları

Günümüzde Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) bünyesindeki topluluklar, Kültür Bakanlığı'na bağlı Türk müziği icra toplulukları, Türk müziği konservatuvarları bünyesindeki topluluklar, üniversite ve belediye koroları ile amatör dernek koroları şef yönetiminde çalışan müzik kurumlarıdır. Türk müziğinin toplu icrasında şefin gerekli olup olmadığı hala tartışılmaktadır. Geleneksel tarzda icrayı savunanlar yönlendirici olarak kudümzen varlığını yeterli bulurken; birliktelik, disiplin, uyum, *nüans* ve sahne duruşu açılarından şefin gerekli olduğunu düşünen büyük bir kesim bulunmaktadır. Kalabalık bir toplulukta kaliteli icranın ilk koşulu olan takım ruhunun oluşması büyük oranda şefin vasıfları ile ilgilidir. Liderlik özelliklerinden müzik bilgisine, sosyal becerilerinden estetik anlayışına kadar şefin topluluğa katkısının büyük olduğu düşünülmektedir. İyi eğitilmiş müzisyenler ve tüm vasıflara sahip bir şef ile daha başarılı icra gerçekleştirilebilir. Uzun bir eğitim sonucu sanatçı sıfatını taşıyan kişilerin de, kendilerine yol gösterebilecek vasıfta bir şef görmek istemeleri çok doğaldır. Şefin gerekliliği kalabalık topluluklar için kabul görmüş olsa da, şeflerin kişisel ve müzisyenlik vasıflarının ne olması gerektiği sorusu önemlidir. Şefin müzikalitesi, repertuar ve enstrüman bilgisi, sosyal ve insani yönlerinin incelenmesi gerekmektedir. Mesut Cemil ve Nevzat Atlığ gibi isimlerin icra farklılıklarına rağmen şef olarak ön plana çıkabilmeleri, şefliğin önemini açıkça vurgulamaktadır.

Şef; göz, mimik, el, kol ve vücut dilini kullanarak toplulukla iletişim kurar ve eser şefin istediği şekilde yorumlanarak seslendirilir. Koroların seviyesi, performansı ve kalitesi şef - koro iletişimi ile yakından ilgilidir. Koronun sahnedeki başarı veya başarısızlığı şefin sorumluluğundadır (Öztürk, 2010: 2). Koro şefi koronun sorumlusu olduğundan yönettiği koronun özelliklerine hakim, bilgilerini topluluğuna yansıtabilen, grubunu repertuarın gerekleri doğrultusunda çalıştırabilen ve aynı zamanda iyi bir ses eğitimi almış kişi olmalıdır. Sahnede dinamik, beden dilini iyi kullanabilen, etkileyici bir performansa sahip olmalı, müziksel ve estetik anlamda icrada beklenen disiplin ve kaliteyi yaratabilmelidir.

Şefler geleneksel Türk müziği alanındaki bilgi ve repertuarlarını, topluluğa kendi yorumlarını da katarak aktarmaktadır. Bu nedenle iyi bir şef olabilmek için, öncelikle iyi bir yorumcu olmak önemli bir kriterdir (Yıldırım, 2017: 95). Orkestra şefinin enstrüman bilgisinin ne düzeyde olması gerekiyorsa, aynı şekilde koro şefinin de şan tekniği ve vokal müziği konusunda donanım sahibi olması gerekmektedir. Yaylı enstrüman çalan sanatçının arşesi, ses sanatçısı koro bireyinin nefesine benzetilebilir (Özcan, 2020: 27). Batılı anlamda koro, farklı ses gruplarını barındıran bir müzik topluluğudur. Kadın ve erkek seslerinin bir araya uyumlu şekilde gelmesini sağlayarak, eşlikli veya eşiksiz, birlikte müzik icra eden bir topluluktur. Unison icra yapan Türk müziği koro anlayışında genellikle ses ayrımı gözetmeden, boy sırasına göre bir araya gelerek eser icra edilmektedir. Enstrümanlar da karışık şekilde ya da şefin oluşturduğu düzene göre yerleşebilmektedir. Batı müziği topluluklarındaki gibi yerleşim konusunda genel bir uzlaşma ve oranlanma anlayışı yoktur. Farklı ses gruplarından ve çeşitli enstrümanlardan oluşan kalabalık bir topluluk için şef kaçınılmazdır. Ancak oturmuş bir sistemi olmayan topluluklarda, şefin istediği müziksel yorumu gerçekleştirebilmesi oldukça zordur.

Türk müziğinde Batılı anlamda koroya örnek olarak günümüzde ancak 1953 doğumlu Ruhi Ayangil'in şefliğini yaptığı Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu gösterilebilir (Ruhi Ayangil Hakkında, 2018). Bu topluluk, farklı

ses gruplarına ve hem Batı hem de Türk müziği enstrümanlarından oluşan bir orkestraya sahiptir. Kanun sanatçısı, besteci ve eğitimci olan Ruhi Ayangil'in ayrıca Ayangil Atölyesi Fasil Meşk Grubu da mevcuttur. Bu toplulukta ise ses ayrımı yoktur, geleneksel üslupta Türk müziği icra edilir, şef de yoktur. Ayangil kanun çalarak Osmanlı'nın son dönemlerindeki esnaf loncalarının ince saz ekibi tarzında topluluğunu idare etmektedir. Ruhi Ayangil sentezi Türk müziğinde şeflik anlayışıyla ilgili kavram karışıklığına iyi bir örnektir.

Hobi amaçlı Türk müziği topluluklarında şeflik, genellikle sistemsiz ve genel kabul görmüş standartlardan uzak şekilde uygulanmaktadır. Türkiye'de profesyonel anlamda koro şefliği eğitimi veren kurumlara önemli ihtiyaç vardır. Özellikle amatör korolarda şeflerin kişisel beceri, deneme yanılma yöntemi ve bir anlamda el yordamıyla çalıştıkları yadsınamaz bir gerçektir. Bunun sonucu olarak da korolar, istenilen kalite ve performansla ulaşamamaktadır (Öztürk, 2010: 2).

Yayın hayatına ilk başlayan radyo 1927 yılında İstanbul Radyosu olup, bunu 1928 yılında Ankara Radyosu takip etmiştir. 1950 yılında İzmir Radyosu yayınlarına İzmir Belediyesi'ne bağlı olarak başlamış, 1960 yılından sonra da sekiz ilde İl Radyoları kurulmuştur. 1964 yılında TRT'nin kurulmasıyla radyolar TRT'ye devredilerek yayın faaliyetlerini sürdürmüştür (TRT Kurumsal Tarihçe, 2022).

Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde, Türk müziğinin geliştirilmesi, yozlaştırıcı müzik türlerinin etkilerinden korunması, yurt içi ve dışında tanıtılması amacıyla kurulan devlet korolarının ilki 1975 yılında kurulan İstanbul Devlet Korosu'dur. 1985 yılında İzmir Devlet Korosu, 1986 yılında da Ankara Devlet Korosu kurulmuş olup; günümüzde toplamda sekiz ilde devlet klasik Türk müziği koroları faaliyetlerine devam etmektedir. Halk müziği alanında devlet bünyesinde kurulan ilk koro 1986 yılında kurulan Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu'dur. Günümüzde toplamda dört ilde devlet Türk halk müziği koroları faaliyetlerini sürdürmektedir (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Korolar, 2022).

Türk müziği icrasında standardı yükselten önemli faktörlerden biri de üniversitelerde Türk müziği konservatuvarlarının açılmasıdır. Bugün çok sayıda açılmış bulunan konservatuvarların ilki 1975 yılında kuruluş eğitimine 1976 yılında başlayan İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı olmuş, ardından 1983 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı ve 1987 yılında Gaziantep Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı açılmıştır (Türkiye'deki Konservatuvarlar, 2020).

Hobi amaçlı özel ve belediye bünyesindeki derneklerde, standardı bulunmayan Türk müziği icrasının aksine; günümüzde Türk müziğini, şeflik de dahil, en üst düzeyde icra etmesi beklenen kurumlar TRT, konservatuvarlar ve Kültür Bakanlığı bünyesindeki topluluklardır. Bu kurumlar değerlendirildiğinde şu sonuçlara ulaşılabilir:

- 1- TRT Kurumu Türk müziği icra edecek profesyonel müzisyenler istihdam etmekte ve radyo, televizyonları ile yapılan icraları halka ulaştırmaktadır. Ses ve enstrüman sanatçısı olan müzisyenler, TRT tarafından icra amaçlı olarak istihdam edilmektedir. Ancak özellikle son yıllarda kurumun özel radyo ve televizyonlarla rekabet edebilme ve *rating* kaygısı nedeniyle, Türk müziği icrasının şeflik de dahil her alanında kalite anlayışı negatif yönde değiştiğinden, sanatsal olarak üst düzey beklentileri karşılayıp karşılamadığı şüphelidir.
- 2- Türk müziği konservatuvarları meslek olarak Türk müziğini seçmiş öğrencilere eğitim vererek geleceğin sanatçılarını yetiştirmektedir. Bu okullardaki icranın sanatsal açıdan üst düzeyde olması beklenmektedir. Bu anlayışa eğitim veren hocaların üstlendiği şeflik fonksiyonu da dahildir. Ancak, gerek icracıların henüz

eğitim aşamasında müzisyenler olmaları gerekse piyasa koşullarında geçerliği olan müziğin öğrencilerin gündelik hayatında oluşturduğu olumsuz etkileşimler birçok icrada beklenen üst düzey müzikalitenin sağlanamamasına yol açmaktadır. Ayrıca konservatuarların birincil görevi icra değil, eğitimidir.

- 3- Kültür Bakanlığı'na bağlı Türk müziği icra toplulukları tüm açılardan üst düzey sanat yaratmak adına en avantajlı kurumlardır. Devletin bakışıyla da kuruluş amaçları Türk müziğinin geliştirilmesi, yozlaştırıcı müzik türlerinin etkilerinden korunması, yurt içi ve dışında tanıtılmasıdır. Bu amaçlar, değerli bir tarihi eserin başarılı bir sunumla iyi bir müzede sergilenmesine benzetilebilir. Bu kurumlar, geleneksel müziğin iyi şekilde sergilenmesi gereken müzikal müzelerdir. Müzisyenleri profesyoneldir, *rating* kaygısı yoktur, kadrolu sanatçıların ekonomik şartları Türkiye'nin olanakları ölçüsünde iyileştirilmiştir ve kuruluş amaçları repertuar, sahne duruşu, icra kalitesi, şeflik anlayışı olarak kaliteli Türk müziği icrasındır. Dolayısıyla şeflik de dahil tüm boyutlar düşünüldüğünde, üst düzey Türk müziği icrasının gerçekleşmesi beklenen kurumlar en başta Kültür Bakanlığı'na bağlı icra topluluklarıdır.

Geleneksel Türk Müziğinde Şeflik Uygulamaları İçin Öneriler

Türk müziğinde şeflik anlayışının Batıdaki gibi genel olarak sorgulanmayacak şekilde kabul edilmesi, belirli bir standarda ulaşabilmesi için öneriler, anlaşılabilirlik ve yalınlık açısından maddeler halinde sıralanmıştır. Öneriler sadece şeflik konusunda değil, Türk müziğinin genel anlamda icrasına yönelik unsurlar da içermektedir:

- 1- Her tür müzik için icra sırasında grubun birlikteliği en önemli unsurdur. Türk müziği icrasında da bu birlikteliği sağlayabilmek adına hangi yapıda, hangi türde müzik icra edilecek ve kaç kişiden oluşan gruplarda şefin gerekip gerekmediği konusunda genel bir anlayış birliği sağlanmalıdır.
- 2- Türk müziğinin her tür toplulukla enstrümantal veya sözlü icrasında, enstrümanların seçimi, sayısı ve birbirlerine oranları konusunda Batı müziğindeki gibi genel bir fikir birliği sağlanmalıdır. İcra sırasında enstrümanların sahnedeki yerleşimleri konusunda da genel kabul görmüş bir anlayış birliğine ihtiyaç vardır.
- 3- Türk müziği şefleri genel olarak bütün bestecilerin eserlerinden oluşan repertuarlar oluşturmak yerine; bestecilerin eserlerine olan hakimiyetleri, müziksel tecrübe ve kişisel tercihleri doğrultusunda belirledikleri bestecilere yoğunlaşmalı ve onların eserlerini çok daha detaylı inceleyip gruba gerekli çalışmayı yaptırarak, yoğunlaştıkları bestecilerin eserlerinin en üst düzeyde icrasını sağlama konusuna kafa yormalıdır.
- 4- Batı müziğindeki armonik ve polifonik çok katmanlı yapı yerine Türk müziğinin en önemli özellikleri olan usule uygun icra, sözlerde net anlaşılabilirlik, doğru perdenin duyurulması, grubun homojenliği (tek bir kişi ya da enstrüman gibi açık ve net müzik üretebilmesi) ile açık, kapalı hece uyumu gibi icrayı kaliteli hale getiren detaylar, şefin en çok önem verdiği konular olmalıdır. Bu açılardan bakıldığında geleneksel Türk müziği ve Batı müziği şeflerinin önem vermesi gereken hususlar farklılaşmaktadır.
- 5- Türk müziği korosunda kadın ve erkeklerin icra sırasında sahnede nasıl konuşlanacakları konusunda bir fikir birliği yoktur. Bazı şefler erkekler arkada, kadınlar önde şeklini uygularken; bazıları da kadınlar solda, erkekler sağda şeklini tercih etmektedir. Bu konuda, yapılacak icranın ve sahnenin şartlarını da göz ardı etmeden genel anlamda bir fikir birliğine ihtiyaç vardır.
- 6- İnsan kulağı tiz seslere karşı daha hassastır. Kadın sesinin doğası gereği icradaki ön plandılığından hareketle, Türk müziği korosunda erkek sesler sayıca kadın seslerine göre % 30-40 fazla kurgulanmalıdır.

- 7- Türk müziğinin melodik özelliği dikkate alınarak, müzikal renk teşkil eden enstrümanlar diğer enstrümanların volüm olarak gerisinde kalmayacak bir düzen oluşturulmalıdır. Renk enstrümanları olarak ney, tanbur ve kemençe dikkate alınmalıdır. Ayrıca Türk müziğinin oda müziği olduğu unutulmadan şartlar elverdikçe, seslerin doğallığını da bozmamak adına ses sistemi kullanmadan icra şefin ilk tercihi olmalıdır.
- 8- Belirli bir enstrüman grubu standardizasyonunu sağlayabilmek adına, geçmişten gelen geleneksel icrayı da göz önüne alarak Türk müziğinin enstrüman açısından çekirdek grubu yani klasik beşlisi olarak ney, tanbur, kemençe, kanun ve bendir genel olarak kabul görmüştür. Bu enstrüman grubunun önemi şefler tarafından göz ardı edilmemeli ve mümkün olduğunca icrada tümüne yer verilmelidir. Klasik beşli enstrüman grubu müziğin renk, melodi, ritim ve gerektiğinde müzikal alt yapı gibi tüm unsurlarını uygulayabilecek yeterliliktedir.
- 9- Batı müziği icrasında transpozisyon söz konusu değildir. Ancak Türk müziğinde eserler farklı tonlarda icra edilmektedir. Örneğin *yerinden, bir ses, dört ses, beş ses* gibi düzenler kullanılmaktadır. Türk müziği şefi hem koronun hem de solo yapacakların seslerine uygunluğunu, enstrümanların pozisyon ve zorluk bakımından değerlendirilmesi ile genel repertuvar akışında ton değişimlerinin nasıl duyulacağını düşünerek icra için en uygun tonu seçebilecek yetkinlikte olmalıdır.
- 10- Genellikle yeni bir makamı kulakta oluşturma amaçlı uygulanan doğaçlama temelli taksimlerin başarısı için, Türk müziği şefi hem taksim yapacak müzisyenin kişisel müzikal yetisi ve sınırlarını bilmeli hem de taksim enstrümanının teknik açıdan (pozisyon zorlukları, ses sınırları, tınısal uyumluluk vs) o taksime uygun olup olmadığı konusunda bilgi sahibi olmalıdır. Bu da üst düzey bir enstrüman bilgisi gerektirmektedir. Taksim ana amacı makamın kulakta oluşturulmasıdır. Bu amacın dışına çıkacak şekilde taksim yapan müzisyenin kişisel tatmin aracı olmasına da, takım ruhu adına şef izin vermemelidir.
- 11- Türk müziği melodik özellikleri çok zengin bir müziktir. Besteciler Batı müziğinin çok katmanlı yapısına sahip olmadıklarından, genellikle tüm sanatsal maharetlerini tek sesli melodiyle öne çıkarmışlardır. Bu gerçeğin icrada gösterilebilmesi Türk müziği şefinin sorumluluğundadır. Melodi her zaman ön planda olmalı, bazen yoğun alt yapının (armoni, düzenlemeler vs) ya da günümüzde özellikle özel dernek korolarında maalesef çok karşılaşılan şekilde yoğun ve yüksek volümlü ritmik unsurların melodiyi arka plana itmesine şef izin vermemelidir. Bununla bağlantılı olarak darbuka ve *cajon* gibi yüksek volümlü ritmik enstrümanlar Türk müziği gruplarında sayıca oldukça sınırlı ve volüm olarak da çok dikkatli kullanılmalıdır.
- 12- Türk müziği şefi ud enstrümanının kullanımı konusunda da dikkatli olmalıdır. Mızraplı bir telli enstrüman olan ud daha uluslararası bir özelliğe sahipken, benzer yapıdaki tanbur ise tam bir Türk müziği enstrümanıdır. Şefin enstrüman olarak ilk tercihi tanbur olmalı, eğer ud da olacaksa volüm olarak tanburun gerisinde kalmayı kabul etmeli, yumuşak çalmalı ve tanbura göre (makama da uyacak ve gerekirse değişecek şekilde) bir oktav aşağıdan çalmalıdır. Enstrüman grubunda bir tanbur varsa, bir de ud olmalıdır.
- 13- Özellikle konser sahnesinde yarım daire şeklinde konuşlanmak, hem koro hem de enstrümanlar için uygun bir yerleşim olarak değerlendirilebilir. Böylelikle müziğin toplu sesi yarım dairenin ortasında oluşacak ve şefin de duyduğu, onayladığı o haliyle bozulmadan dinleyenlere gidecektir.
- 14- Türk müziğinde şeflik konusu mutlaka Türk müziği konservatuvarlarının ilgi alanına girmelidir. Bu makalenin, özellikle amatör topluluklarda sık karşılaşılan sistemsiz şeflik uygulamalarını engellemek

adına en önemli önerisi budur. “Geleneksel Türk müziğinde şeflik” adı altında açılacak seçmeli ya da zorunlu dersler en az iki yarı dönem devam edecek şekilde müfredattaki yerini almalıdır. Müzisyenler, besteci ve icracılar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Orkestra şefleri de icracı kategorisinde yer almaktadır. Diğer tüm müzisyenler eğitimlerine temel müzik bilgisi almadan başlayabilmelerine karşın, şefler tıpkı besteciler gibi temel müzik bilgisine sahip olmadan eğitimlerine başlayamamaktadır (Yazıcı, 2021: 1). Bundan dolayı şeflik dersi Türk müziği konservatuvar eğitiminin ileri aşamaları olan ve öğrencilerin repertuvar ile temel müzik bilgilerine hakim oldukları üçüncü ya da dördüncü öğretim yılında müfredata konulmalıdır. İçerik oluşturulurken de Türk müziği icra eden şefler, ses ve enstrüman sanatçılarının görüşleri alınmalı; bunun yanında Batı müziğinde şeflik eğitimi derslerinin içeriklerinden de faydalanılmalıdır.

- 15- Yukarıdaki önerinin devamı ve bir adım ilerisi, Türk müziği konservatuvarlarında şeflik eğitiminin de olacağı kompozisyon bölümlerinin açılması olarak düşünülebilir. Batı müziği eğitiminde kompozisyon ve şeflik eğitimleri iç içe devam etmektedir. Benzer bir uygulama, Türk müziği konservatuvarlarının bünyesinde de hayata geçirilebilir. Böylelikle sadece şeflik konusu değil, Türk müziğinde bestecilik konusu da belirli bir standart ve disiplin anlayışına ulaşabilecektir.
- 16- Yaşam boyu gelişimin sürdüğü düşünüldüğünde, Türk müziğiyle uğraşan gerek şef gerekse ses ve enstrüman sanatçılarının eğitim, geçmiş, ünvan ve mevcut konumları ne olursa olsun mesleki gelişimleri ve yaptıkları işi daha üst düzeye taşıyabilmek adına hayatları boyunca öğrenme ve gelişme sürecine devam etmeleri, Türk müziğine büyük fayda sağlayacaktır.

SONUÇ

Geleneksel Türk müziğindeki şef kavramı, tam karşılığı anlamında Batı müziğindeki şef kavramı ile örtüşmemektedir. Türk ve Batı müziği şeflerinin gerek sunum öncesini oluşturan provalar, çalışmalar ve hazırlık süreci; gerekse sunum sırasındaki fonksiyonları ve icra edilen müziğe katkıları birbirinden oldukça farklıdır. Bununla birlikte Türk müziğinde şeflik anlayışına ilişkin olarak; icraya kattığı müzikal ve görsel kalite, disiplin ve standardizasyon dikkate alınarak bu konuda geçmişten günümüze olan gelişmeler, günümüzdeki durumun tespiti ve daha iyiye ulaşabilmek için öneriler sunulmuştur.

Türk müziğinde icranın standardını ve kalitesini yükseltmek için müziğin sözlü bölümünü icra edecek solistler ve koro elemanları mümkün olduğunca resmi ya da resmi olmayan şekilde eğitilmiş kişilerden oluşturulmalı, resmi olmayan eğitilmiş ya da amatör elemanların ise müziği duyabilme ve detone olmadan şarkı söyleyebilme yetileri gruba katılmaları öncesi muhakkak kontrol edilmelidir. Enstrüman grubunda bu konu daha da önem kazanmakta olup, mümkünse amatör icracılar yerine, yine resmi ya da resmi olmayan şekilde ciddi bir enstrüman eğitimi almış müzisyenlerden topluluk oluşturulmalıdır. Makale ağırlıklı olarak eğitilmiş ve profesyonel müzisyenlerden oluşan topluluklar için önerilerde bulunsa da, önerilerin bazılarının uygulanması durumunda amatör Türk müziği topluluklarının da icra kalitesini yükseltebilir.

“Geleneksel Türk müziği icrasında şefe gerek var mıdır?” sorusuna bazı ön koşullarla cevap verilebilir: Yapısı gereği Batı müziği gibi çok katmanlı, polifonik ve farklı partilerin çalındığı bir müzik olmamasına rağmen, özellikle büyük grupların belirli bir sistematik içinde çalışabilmesi için bir çalıştırıcıya ve otoriteye ihtiyaç vardır. Bu kişi Batı müziğinde de, Türk müziğinde de şeftir. Ayrıca sunum aşamasında da Türk müziği şefi hem görsel olarak sahnede duruşuyla hem de müziğin disiplinli, *nüanslı*, doğru ve kaliteli sunumu için gereklidir. Ancak grup

küçüldükçe ve grubu oluşturan müzisyenlerin müzikalimleri, eğitimleri ve tecrübeleri arttıkça aslında bir oda müziği olan Türk müziği şefsiz de çok üst düzeyde icra edilebilecektir. Şefin başarısı ile koronun birey sayısı, icra edilen müziğin türü arasında ya da şef olmadan hangi topluluğun başarılı olacağı konusunda net bir veri yoktur. Bu durum repertuvara, enstrüman kuruluşuna ve sanatçıların müzisyenlik özelliklerine göre değişim göstermektedir.

Batı müziği şefliği güç ve karmaşık bir meslektir. Şef iyi eğitim almış olmalı, icracılara hareketleri ile müziksel anlamları aktarabilmeli, topluluktaki kişilerle nasıl etkili şekilde çalışılacağını bilmelidir. Topluluk psikolojisine hakimiyeti, etkili prova yapma ve icracıları iyi icraya yöneltme konularında şef için büyük bir değerdir. Şefin önem verdiği müzikal unsurlar, nasıl prova yaptırdığı ve yorumuna herkesi nasıl kattığı çok önemlidir (Tura, 2010: 1). Özetle, Türk müziği şefinin kaliteli bir icra için sahip olması gereken özellikler iyi müzik eğitimine sahip olması, repertuvara ve bestecilerin özelliklerine hakimiyeti, ses ve enstrüman gruplarını doğru kurması ve iyi çalıştırması, enstrümanların teknik açıdan sınırlarını bilip uygulaması, müzisyenlerin müzikal yetkinlik ve sınırlarını bilip uygulaması ve grubuyla kurduğu pozitif, güven veren, başarılı insani boyut olarak sıralanabilir.

Günümüzde büyük bir müzik endüstrisi oluşarak ekonomik açıdan inanılmaz büyüklüğe ulaşmıştır. Dünyada son elli yılda yerel ve etnik müzik türlerine olan ilgi büyük oranda artmıştır. Müzik piyasasında yer edinebilmek çok iyi yetişmiş sanatçı ve sanat yönetimiyle gerçekleşebilir. Türk müziği şefi de, sürecin doğru ve günümüzün gerektirdiği şekilde işleyebilmesi için en önemli unsurlardan olup, geleneksel Türk müziği sanatsal özellikleri ve kaliteli icra ile global müzik piyasasında kendine rahatlıkla yer edinebilecek kapasitededir.

Ortaya konan öneriler temel anlamda, 2022 yılı Ocak ayında İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu eski şefi Hayati Çiftçi ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı öğretim görevlisi, okulun Klasik Türk Müziği Korosu, Saz Eserleri Topluluğu ile İzmir Türk Musikisi İcra Heyeti şefi Halil İbrahim Yüksel ile yüz yüze görüşme sonucu şekillenmiştir. Önerilerin çeşitlendirilmesi ve geliştirilmesi, babası TRT’de Türk müziği şefi olarak çalışmış, küçük yaştan beri Türk müziğinin içinde bulunarak yurt içi ve dışında çok sayıda Türk müziği konserine katılan makale yazarı tarafından yapılmıştır. Çalışmada tarihsel ve betimsel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Amaç, geleneksel Türk müziğinde şeflik kavramı konusunda bir standart oluşmasına katkı sağlamaktır. Çalışmanın kapsamı da bu konuyla sınırlıdır. Ulaşılan en temel bulgu ise, konunun devlet Türk müziği konservatuarları tarafından akademik anlamda ele alınması önerisidir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksüt, S. (1993). *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi.
- Behar, C. (2017). Mehmet Uğur Ekinci, Kevseri Mecmuası-18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyyatı (CD İlaveli). *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 49(49), 435-441.
- Egüz, S. (1981). *Koro Eğitimi ve Yönetimi*. Ankara: Ayyıldız matbaası.
- Güçtekin, N. (2015). İlk Türk Musiki Cemiyeti: Darülmusiki-i Osmani Cemiyeti (Mektebi) ve Faaliyetleri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3(1), 42-58.
- İlyasoğlu, E. (1995). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Ok, Z. (2021). *Hüseyin Sadeddin Arel'in Türk Müzikolojisi Alanındaki Çalışmaları Bağlamında Türk Musikisi Üzerine İki Konferansı'nın İncelenmesi*. (Basılmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Okan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İstanbul.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi*. Cilt 1. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, O. Ö. (2020). *Opera Korolarının Eserlere Hazırlık Süreçleri*. (Basılmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Ankara.
- Özden, E. (2013). Osmanlı'nın Musiki Okulları. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(2), 17-29.
- Özer, İ. (1988). *Ses Cinsleri ve Çeşitli Akortlar Açısından Klasik Türk Müziği'nde Koro*. (Basılmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özer, İ. (1995). *Türk Müziği İcrasında Yönetim*. (Basılmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özşen, B. ve Pelikoğlu, M. C. (2015). Türk Müziği ve Batı Müziğinde Kullanılan Bazı Tür ve Biçimlerin Birbirlerine Benzerlikleri Üzerine Bir Değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(2), 51-60.
- Öztürk, O. (2010). *Şefin Koro ile İletişimi ve Şef Davranışlarının Koro Üyesi Algularına Göre Değerlendirilmesi*. (Basılmamış yüksek lisans tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Adana.
- Ruhi Ayangil Hakkında. (2018). *TUMAC, Türk Müziği Akademik Çevresi* içinde. Erişim adresi <https://tumac.org/author/ayangil/>
- Sarı, A. (2007). Şark Musiki Cemiyeti: GTSM Dernek/Cemiyetlerinde İlk Şef ve Yaşanımlar. *Musiki Dergisi* içinde. Erişim adresi <http://www.musikidergisi.net/?p=2250>
- Sayan, E. (2003). *Müziğimize Dair*. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık.
- Şahiner, N. (1987). *Mehter ve Marşları*. İstanbul: Yeni Asya Yayınları.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Korolar. (2022). *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı* içinde. Erişim adresi guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-135349/korolar.html
- Tokay, D. K. (2018). *Türk Musikisi İcrasında "Münir Nurettin Selçuk"un Tavrı ve Üslup Farkı*. (Basılmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.
- TRT Kurumsal Tarihçe. (2022). *TRT* içinde. Erişim adresi trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx
- Tura, H. N. (2010). *Opera Şefliği ve Senfonik Orkestra Şefliği Arasındaki Teknik Farklılıklar ve Güçlüklerin Karşılaştırmalı Analizi*. (Basılmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Ankara.
- Türkiye'deki Konservatuvarlar. (2020). *Musiconline, Online Music Academy* içinde. Erişim adresi <https://musiconline.co/tr/blog/turkiyedeki-konservatuvarlar>
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. *Belleten Dergisi*, XLI(161), 79-114. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

- Üsküdar ve Emin Ongan Üsküdar Musiki Cemiyeti Tarihçesi. (2015). *Emin Ongan Üsküdar Musiki Cemiyeti* içinde. Erişim adresi <https://www.uskudarmusikicemiyeti.com/tarihce>
- Yazıcı, İ. (2021). *Orkestra Şefi İçin Çalışma Kılavuzu: Özgün Bir Tema Üzerine Varyasyonlar*. (Basılmamış sanatta yeterlik tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir.
- Yıldırım, E. (2017). *Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Yorum Problemi ve Şef Figürü*. (Basılmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.
- Yıldırım, F. (2011). Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(30), 129-143.

AHMED ADNAN SAYGUN'UN OPUS 12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI ÜZERİNE BİR İNCELEME**An Analysis Of The Opus 12 Violoncello-Piano Sonata Of Ahmed Adnan Saygun****Mehmet Semih KARLIDAĞ***

ÖZ

Ahmed Adnan Saygun'un müziğinin tarihsel çizgisinin, başlangıç ve bitiş tarihlerindeki yakın sapmalar dışında bugüne kadar yapılan araştırmalar dâhilinde incelendiğinde, üç dönemde ele alındığı görülmektedir. Ahmed Adnan Saygun, bu dönemlerin her birinde viyolonsel için birer eser bestelemiştir. Bu eserler kronolojik sıralamayla ilk dönemde *Op. 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı* (1936), ikinci dönemde *Op. 31 Solo Viyolonsel için Partita* (1955), üçüncü dönemde ise *Op. 74 Viyolonsel Konçertosu* (1987) olmuştur. Bu üç eser içerisinde *Op. 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı*, içerdiği özgün ritim anlayışı ve etnik Türk motifleri ile dikkati çekmektedir. Antik Yunan modları, pentatonik¹ ve Türk makam müziği renklerinin eserin yapısal gereçleri olarak kullanılması, Saygun müziğinin karakteristik bir özelliği olarak dinleyici karşısına çıkmaktadır. Bu anlamda bu çalışma ile eser hakkında bilgi sahibi olmak isteyen müzik araştırmacılarına, eseri yorumlayacak çellistlere bir kaynak oluşturması amaçlanmıştır. Üç bölümden oluşan viyolonsel sonatı bir ilk evre eseri olmakla birlikte, Saygun'un pentatonizm üzerine resmî araştırmalarını ortaya koyduğu dönemin etkilerini göstermekte, makamsal etkiler görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Adnan Saygun, viyolonsel, piyano, sonat, makam

ABSTRACT

Examining the historical line of Ahmed Adnan Saygun's music within the scope of the research which has been performed to the present, it can be seen that this matter of concern has been handled in three periods, except for the close deviations in the start and end dates. Ahmed Adnan Saygun composed a work for the cello in each of his composing periods and these pieces are according to chronological order in the first period *Op. 12 Cello-Piano Sonata* (1936), in second period *Op. 31 Partita for Solo Cello* (1955), in the third period *Op. 74 Cello Concerto* (1987). Among these three works, *Op. 12 Cello-Piano Sonata* draws attention with its unique understanding of rhythm and ethnic Turkish motifs. The usage of the Ancient Greek modes, pentatonism and the colors of Turkish maqam music as the structural tools of the piece constitute characteristic features of Saygun's music. In this sense, with this study, it is aimed to create a resource for music researchers who want to have information about the *Op. 12 Cello-Piano Sonata*, and for cellists and pianists who will perform the work. The cello-piano sonata consists of three parts, and is a work showing the effects of the first period of Saygun during which he made research on pentatonism and the maqam systematic.

Keywords: Ahmed Adnan Saygun, violoncello, piano, sonata, maqam

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 30.09.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 03.10.2021
* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, semih.karlidag@gmail.com ORCID: 0000-0002-2771-3743

¹ Pentatonik Müzik: Bir sekizli dizi içinde belirli beş sesi kullanan müzik sistemi

EXTENDED ABSTRACT

Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) is one of the first Turkish composers, musicologists and ethnomusicologists of the 20th century, who aimed to create his own composing style using Turkish traditional musical features via orchestral polyphonic music. He composed in all kind of musical forms in addition to cello-piano sonata, in which a style is observed where old *sonata* form turns into new statements. During the times his first period of composing life, Saygun aimed to create his music on basic of Turkish folk music with inspirations of composing style of the most important composers of world music history. As a Turkish composer who engraved the texture of Turkish music heritage with polyphonic music, synthesized western and eastern music colours and went beyond the borders. He believed that the polyphonic music of future would be formed via traditional culture; in addition to this, used innovative approaches in his music. Ahmed Adnan Saygun, composer of Atatürk's Turkey, created a new musical language in line with the understanding of modern Turkey by synthesizing new polyphonic Turkish music with the old form genres of European Classical Music. Saygun's musical understanding is formed depending on the values of Turkish folk music and the modal structure of ancient Greek music. His music includes different textures such as Turkish music maqams, ancient maqams, tonal materials and pentatonism. According to Saygun, pentatonism is in the nature of Turkish folk music and tetrationism on the basis of modal/maqam music. Saygun, in the context of this thought, argued that folk music should be defined through tetrachords, not pentachords. The composer created his own mod sequences by using ancient composition techniques, such as counterpoint with modal elements, and designed a new harmony structure through maqam and modal concept. In this context, with this article it is aimed to analyze the reflections of Saygun's musical concept and his maqam and modal effects in the cello-piano sonata. The article also aims to explain Saygun's music philosophy to music theorists and music performers through the cello-piano sonata. In the work; hicaz, saba, bestenigar, segah, hüseyini, buselik maqam scales are used with and without transposition, along with all modal scales aeolian, mixolydian, ionian, lydian, dorian. From the perspective of maqam analysis on the Cello-Piano Sonata, it has been concluded that he benefited from the maqam colours of Turkish Music as the composer stated in his own words:

"For me maqam is just a color. Of course, I will not use the maqams as function in the 17th and 18th centuries. I could use it that way if I wanted to, but then all the western instruments would have escaped me because of the quarter sounds. I can use it freely in the western temper twelve tone system. Thus, all instruments, the piano come under my hand. if I work on our folk music, and if I analyze our old music and then digest it, then I would have made my country's music by this technique, and also I might have placed this music within the universal pot."

Having set off with this mission Saygun has created the authentic musical language by the education he acquired at Schola Cantorum and as a result of his research over long years. The pentatonic melodies, modes, the Greek Modes, the folklore melodies, chromatism are the fundamental stones that make Saygun's musical language. In this article, endeavour is made to tell the life story of Ahmet Adnan Saygun, the structural analysis of his op.12 Violoncello Sonata, the composer's thoughts related with pentatonism, makams and modes from perspective of the traditional, mystic, deep and authentic musical language structure. The first subject discussed in the field of music revolution in the first years of the Turkish Republic was the transfer of monophonic Turkish music to a polyphonic music. The essence of this new music is sought and found in the folk culture of Anatolia instead of the Ottoman culture. After returning from Paris to Turkey in 1931, the twentyfour year old Saygun found himself in

such an argument and became a part of the revolution.

Saygun tried to create his own musical language from different colors. Such an understanding has brought a rich variety to his musical language, being rooted to his traditions, like the tree's relationship with the soil. The basis of this musical language is the European Music Culture, from which he was educated. With the perspective of this music culture, he recreated the traditional music of his country. The result is a wide spectrum, within the framework of the entire European musical tradition, stretching to pentatonicism, church scales, maqam scales, folk melodies and chromaticism. Another feature of Saygun is that it contains logical integrity within a piece through interdepartmental thematic and motif connections. This musical understanding, defined as the *cyclique principle*, was first noticed by Franck in some of Beethoven's works and transformed into a trend by using it himself.

Ahmed Adnan Saygun'un Opus 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı, bestecinin, Türk Müziği'nin kendine özgü kadim ve çok kültürlü mirasından süregelen ritimsel ve makamsal zenginliğine kayıtsız kalmamasının ve böylelikle kendisini yaşadığı ülkenin kültürel gerçekliğinden soyutlamamış olmasının bir yansıması olarak viyolonsel repertuarındaki yerini almıştır. Bestecinin kendine özgü müzikal dilinde Türk Müziği unsurlarının bestecinin kendi ifadesiyle de belirttiği gibi bir renk olarak ve tampere sisteme adapte edilerek kullanılması, eserin Türk Müziği'nin teorik anlayışı üzerinden doğrudan makamsal tespitlerin yapılmasını mümkün kılmamaktadır. Bu anlamda yapılan makamsal tespitler, Fatih Salgar'ın kaynakçada yer alan Türk Müziği Nazariyatı kitabından faydalanılarak bestecinin müzikal anlayışı doğrultusunda mikrotonal ses unsurlarından yoksun ve tampere sisteme adapte edilmiş şekilde görünüm ve hissiyat anlamında yapılmış tespitlerdir. Bu anlamda benzerlik sınırlılıkları içerisinde yapılmış tespitler, bestecinin özgün müzikal dilinin viyolonsel repertuarındaki karşılığını ifade etmeye yardımcı olmak amacıyla ortaya konan bir analizin parçası olmuştur. Yunan modları ile ilgili yapılan tespitler ise makamsal tespitlerden farklı olarak, makalede görsel şekiller ile belirtilen pasajların içerdiği seslerin dizi haline getirilmesi ve bu yolla modal karşılığının bulunması suretiyle modal anlayış üzerinden anlamlandırılmıştır.

Ahmed Adnan Saygun'un Hayatı

Ahmed Adnan Saygun 7 Eylül 1907 tarihinde İzmir'de dünyaya gelmiştir. Babası Mehmed Celaleddin Bey (1872-1954), Nevşehirli büyük bir aileye mensup olan bir matematik öğretmeniydi (Aracı, 2001:37). Babasının yeni fikirlere açık, aydın görüşlü olması Ahmed Adnan Saygun'un eğitiminde önemli rol oynamıştır. Klasik müzik ile tanışması ise evinin yakınında bulunan İzmir Sanayi Mektebi Bandosu'nun konserlerine düzenli olarak gitmesiyle başlamış, müzik yeteneğine sahip olduğu ise 1912 yılında başladığı Hadika-i Sıbyan okulunda ortaya çıkmıştır. (Kolçak, 2005: 13) Tasavvuf müziğe ilgi duyan babasının isteği vesilesiyle, ablası Nebile Saygun ile birlikte ud dersleri almış, Mildan Niyazi Bey'den aldığı teori dersleriyle de makamsal müzikle tanışmıştır. 12 yaşında bestelediği ilk eser "Maderle peder olup bahane, sevk etti kaza beni cihane" isimdeki şarkı olmuştur. İzmir'de dönemin önde gelen çağdaş eğitim kurumlarından İttihat ve Terakki Numune Sultanisi'nde eğitime başlamış, burada dönemin tanınmış müzik hocalarından İsmail Zühtü Bey ile çalışma fırsatı bulmuştur. Daha sonraları hocası İsmail Bey'in yönlendirmesiyle Rosati ve Macar Tefik Bey'den piyano dersleri, Hüseyin Sadettin Arel'den dersleri almıştır. Okulu bitirdikten sonra müzisyenlikle geçinilemeyeceği düşüncesinde olan babasının baskısı ile iş aramaya başlayan Saygun, postanede memurluk, kırtasiye dükkânı işletmeciliği gibi farklı meslekler icra etmeyi denese de, İstiklal ve Şehit Fethi Bey ilkokullarında müzik öğretmenliği yapmakta karar kılmıştır. Bu dönemde Ziya Gökalp'in, Mehmet Emin'in, Bıçakçızade Hakkı Bey'in şiirleri üzerine okul şarkıları yazmış, Armoni ve kontrpuan bilgilerini Fransızca kitaplar yardımıyla geliştirmiştir. 1925 yılında 31 ciltlik Fransız La Grande Encyclopedie'den müzikle ilgili makaleleri çevirerek büyük bir Musiki Lûgatı meydana getirmiştir. 1926 yılında Musiki Muallim Mektebi sınavlarında başarılı olarak İzmir Lisesi'ne müzik öğretmeni olarak atanmıştır (Özöztürk, 2021: 2-6).

1928 yılında devletin yetenekli gençleri Avrupa'da müzik eğitimi aldirmek üzere açtığı sınavı kazanarak devlet bursuyla eğitim görmek üzere Paris'e gönderilmiştir. Ecole Normale De Musique'de besteci, orkestra şefi ve müzik öğretmeni Nadya Boulanger ile çalışmalara başlamış, daha sonra yakın arkadaşı Ragıp Gazimihal'in önerisi üzerine Hristiyan koro müziğini araştırmak üzere kurulmuş Schola Cantorum okuluna geçmiştir. Buradaki eğitimi sırasında Vincent d'Indy ile kompozisyon, Eugène Borrel ile fûg, Madame Borrel ile armoni, Paul le Flem ile kontrpuan, Amédée Gastoué ile Gregoryen ezgileri, Edouard Souberbielle ile org çalışmıştır. Amédée Gastoué'nin

gregoryen ezgilerinin doğu kökenli olduğunu savunması ve Türk Müziği üzerinde çalışmalar yapmış Eugène Borrel'in Türk Müziği'nin geleceğini halk müziğinde gördüğü fikir ve çalışmaları onu derinden etkilemiştir (Kolçak, 2005: 37).

1931 yılında eğitimini tamamlayarak Türkiye'ye dönmüş ve bir süre Musiki Muallim Mektebi'nde müzik imlası ve kontrpuan dersleri vermiş, aynı tarihte etnomüzikoloji üzerine çalışmalara başlamıştır. Bu alanda yaptığı çalışmalar Çoksesli Türk Müziği'nin oluşması ve gelişmesine öncülük etmiştir. Türk, İran ve Yunan modal müziklerini karşılaştırmalı olarak incelemesi, Anadolu halk müziği, Ural, Macar ve Fin müziklerinin pentatonik yapılarını ve yayılışlarını incelemesi bunlara örnek verilebilir. 1934 yılında Atatürk'ün talebiyle, Türkiye'yi ziyaret edecek olan İran Şahı Rıza Pehlevi şerefine librettosu Münir Hayri Egelî tarafından yazılan Op. 9 Özsoy Operası'nı bestelemiştir. İlk Türk operası olma özelliği taşıyan Özsoy operası, Türk milletinin doğuşunu, İran ve Türk milletlerinin kökü uzak tarihe dayanan kardeşliğini ifade etmektedir. Eserin prömiyeri 19 Haziran 1934 gecesi Atatürk ve Rıza Pehlevi huzurunda gerçekleştirilmiştir. Temsilden sonra kendisini kabul eden Atatürk'e Güneş-Dil ve Türk Tarihi teorilerinden etkilenecek şekilde hazırlanmış olduğu Türk Musikisi hakkındaki raporu sunmuş, bu rapor daha sonra 1936'da Türk Halk Musikisinde Pentatonizm başlığı ile yayımlanmıştır. Aynı yıl Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası şefliğine atanan Saygun'un, beş ay ara ile iki kulak ameliyatı geçirmesi sonucu görevini ihmal ettiği gerekçesiyle Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'ndaki ve ardından Musiki Muallim Mektebi'ndeki işlerine son verilmiştir. 1936 yılında İstanbul'a yerleşen Saygun, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda 3 yıl boyunca kompozisyon dersleri vermiştir (Aracı, 2001: 37-50).

Saygun'un hayatındaki önemli dönüm noktalarından birisi de 1936'da Halkevleri'nin daveti üzerine Türkiye'ye gelen Macar besteci Béla Bartók ile tanışması ve onunla Anadolu'da yaptığı derleme gezisidir. Birlikte Adana bölgesinde yaptıkları inceleme gezisinde derledikleri halk müziklerini notaya almışlardır. Yaptıkları çalışmalar Béla Bartók tarafından Türkiye'deki Halk Müziği Araştırmaları başlıklı bir kitap haline getirilmiş ve 1976 yılında Macar ilimler Akademisi tarafından İngilizce olarak bastırılmıştır. Saygun, Béla Bartók'tan sonra da çalışmalarını sürdürmüş, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda görevli olduğu 1937 yılında derlemeler yapmak üzere Doğu Karadeniz illerine gitmiş, yaptığı araştırma ve derlemeleri Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat (1938) adlı kitapta toplamıştır. Bunun yanı sıra Halk Türküleri adlı ikinci kitabını da yayınlamıştır. 1939 yılında derleme çalışmalarına yardımcı olur düşüncesiyle kendisine teklif edilen halkevleri bürosu sanat müşaviri ve halkevleri müfettişliği görevini kabul ederek Ankara'ya dönen Saygun, bu dönemde halk müziğinin yerel ritim ve ezgilerini derleme üzerine yaptığı çalışmalar halk müziği bilgisini derinleştirmiştir. 1940 yılında Türkiye'de çok sesli müziğin yaygınlaştırılmasına çalışmak ve türkülerini çok sesli hale getirerek halka koro ve çok sesli müzik eğitimi vermek amacıyla bazı arkadaşlarıyla birlikte 1940 yılında Ses ve Tel Birliği adlı kültür derneğini kurmuş, 1939-1943 yılları arasında Türkiye'de bale müziği alanında yapılan ilk deneme olan Op.17 Bir Orman Masalı adlı altı sahnelik bale müziğini bestelemiştir (Özöztürk, 2021: 2-6).

1942 yılında ise müzik yaşamının en önemli eseri olan Yunus Emre Oratoryosu'nu tamamlamıştır. İlk olarak dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün desteğiyle 1946 yılında Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nde bestecinin kendi yönetiminde seslendirilen eser büyük başarı kazanmış, daha sonra İngilizce, Fransızca, Almanca ve Macarca'ya çevrilen oratoryo, 1947 yılında iki kez Paris'te; 1958'de Birleşmiş Milletlerin kuruluş yıl dönümü vesilesiyle biri ünlü şef Leopold Stokowski, diğeri kendi yönetiminde olmak üzere iki kez de New York'ta seslendirilmiştir (Aracı, 2001: 100-150).

Yunus Emre Oratoryosu'nun Ankara'daki ilk temsilinden sonra 1946 yılında Halkevleri müşavir ve müfettişliğinin yanı sıra Ankara Devlet Konservatuvarı'na kompozisyon öğretmeni olarak atanan Saygun bu görevi emekli olduğu 1972 yılına kadar yürütmüştür. Emekli olmasının ardından İstanbul'a yerleşerek Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon ve etnomüzikoloji dersleri vermeye ve eser yazmaya devam etmiştir. Bu eserler arasında bulunan, librettosunu da kendisinin yazdığı son operası Gilgamesh ile Saygun, en büyük eserini ortaya koyduğunu belirtmiştir (Refiğ, 1991: 13). Gilgamesh'in yanı sıra Kerem ve Koroğlu operaları, bale müzikleri, Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan gibi koral eserler, 5 senfoni, çeşitli konçertolar, orkestra, koro, oda müziği eserleri, vokal ve enstrümantal parçalar, türkü derlemeleri, kitaplar, araştırmalar, makaleler yazmıştır.

Millî Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Heyeti ile Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu da olmak üzere birçok kuruluşta görev yapan, yurt dışında aralarında 1947'de seçildiği Uluslararası Halk Müziği Konseyi yönetim kurulu üyeliğinin de olduğu bazı uluslararası kurumların yönetim kurulu üyeliklerinde bulunan Saygun'a 1971'de yürürlüğe giren Devlet Sanatçılığı Kanunu çerçevesinde ilk Devlet Sanatçısı unvanı, 1983 yılında kendi alanında ilk Profesörlük unvanı verilmiştir. Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın yanı sıra Bilkent Üniversitesi'ndeki kompozisyon öğretmenliğini yürüttüğü dönemde kısa bir hastalık sürecinin ardından 6 Ocak 1991 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir (Özöztürk, 2021: 2-6).

Ahmed Adnan Saygun'un Müziğinin Fikirsal Temelleri

Osmanlı Devleti'nin yıkılması sonrası Cumhuriyet döneminde başlayan reform hareketleri kapsamında yer alan müzik politikası, belki de uygulanması en güç, ileride çağdaş ve geleneksel Türk müziği gibi gruplaşmalara sebep teşkil edecek bir devrim hareketi olarak başlamıştı. Kıyafet dil, hukuk ve sosyal alanlara etki eden yenilikler müzik alanında da Batı modellerinin örnek alınması prensibi doğrultusunda gelişmişti. Ashında müzik reformunun temel felsefesinin, diğer alanlarda olduğu gibi, Ziya Gökalp'in ortaya koyduğu görüşlerden yola çıkılarak belirlendiği görülmektedir. Buna göre amaç; Gökalp'in "hasta mûsiki" sözleri ile tanımladığı, "bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza eden, diğer taraftan armoniden hâlâ mahrum bulunan şark mûsikîsinin yerine milli değerlerin çağdaş metodlarla işlendiği" yeni bir müzik dili oluşturmaktır (Gökalp, 1972: 139). Gökalp *şark mûsikîsi* sözünden, Farabi tarafından Yunan müziğinden Araplara taşınan ve daha sonra da Osmanlı sarayına giren müzik türünü kastetmektedir (Güvençer, 2006: 12). Onun düşüncesine göre milli değerleri temsil edecek unsurlar Osmanlı Müziği'nde değil, Anadolu'da yer alan halk kültürüne ait müzikte yer almaktadır. Ahmed Adnan Saygun Fransa'daki eğitimi sonrası döndüğü Türkiye'de kendini bu tartışmaların ortasında bulmuş ve dönem aydınlarının hayallerindeki Türk Müziği'ni inşa etme görevinin sorumluluğunu kendinde hissetmiştir. Saygun bu hususta düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

"Bir sanat adamı kendi benliğinin şuuruna erebilmek için dedelerinin toprağı üstünde yaşayan insanları ihtiyadlarıyla, inanmalarıyla, duyularıyla, hülâsa her şeyleriyle tanımak mecburiyetindedir. Çünkü bugün yaşayan insan dünün hayatını devam ettiren bir varlık ve cemiyet itiyadlarıyla, temayülleriyle, dünün muhassasıdır. Böyle olunca halk türkûleriyle uğraşmak tabii olur" (Saygun, 1987: 41).

Ona göre, özellikle Anadolu kültürü ele alındığında, bu topraklarda tek bir müzik kültürü yoktur. Birçok müzik kültürleri ve gelenekleri birbirleri içinden doğmuş, birbirlerini etkilemiş, birbirlerini izleyerek var olmuştur. Bir

müzik geleneğini taşıyan kültürün sonlanması onun oluşturduğu değerlerin yok olması anlamına gelmez. Tıpkı ölen bir tohumun yeni bir hayata vücut vermesi gibi, yeni bir kültüre ve geleneğe kendi değerlerinden bir bölümünü aktararak, yeni bir bağlam içinde varlığını sürdürür.

Ülkesinin halk müziği Saygun'un bestecilik hayatında her zaman ön planda yer alan bir unsur olmuştur. Çoksensileştirilmiş türkülerin dışında, bu dönemin oda müziği ve solo piyano eserleri de fazlasıyla halk müziği karakteristiği sergilemektedir. Bestecinin Paris'ten dönüşünün hemen ardından bu konuda kaleme aldığı Kompozitörün çalışmasına dair başlıklı yazısı onun bestecilik ilk görüşlerini yansıttığından dolayı büyük önem taşımaktadır. Saygun bu yazısında şöyle demektedir:

“Yalnız, kompozitör, türküyü tamamen duymuş, onu doğuran muhidi tanımış, o muhitin insanları gibi düşünmüş, acı ve neşelerine iştirak etmiş olmalıdır. İşte bilhassa bu noktada ısrar ediyorum ki, bir kompozitörün milli müzikinin ilk basamaklarına basabilmesi için, muhitini tamamen tetkik etmiş, anlamış kendinde duymuş, hülâsa kendini kavramış olması lazımdır.... Sonra, Türk mûsikîsi birkaç ritimde, bir iki makamdan ibaret değildir demek lazım. Kendimize daima dıştan bakıyoruz. Ritm makam gibi satırlardan içe nüfuz edelim” (Saygun, 1934:3).

Böylesi bir anlayış, kendini bağlı hissettiği geleneklerine, ağacın toprakla olan ilişkisi gibi kök salarak bağlanmak, onun müzik diline zengin bir çeşitlilik getirmiştir. Bu müzik dilinin temeli, eğitimini aldığı Avrupa Müziği Kültürü'dür. Bu müzik kültürünün bakışıyla ülkesinin geleneksel müziklerine yönelmiştir. Sonuçta ortaya çıkan, bütün bir Avrupa müziği geleneği çerçevesinde, pentatonizme, kilise dizilerine, makam dizilerine ve kromatizme uzanan geniş bir yelpazedir. Saygun'un yenilikçi anlayışının dayandığı temel fikir de budur. Amacı geçmişte yer alan geleneklerin üstüne onlardan beslenerek, kendi deyimiyle “millî ruh” çerçevesinde yeni bir geleneği başlatmak olmuştur. Besteciye göre ülkedeki devrimci ruh, bu yeniliğin gerçekleştirilebilmesi için oldukça uygun bir toplumsal ve kültürel ortam sağlamıştır (Saygun, 1985: 8-9).

Op. 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın *Animato* Başlıklı Birinci Bölümü

Saygun müzik eğitimi için gittiği Paris'den döndükten sonra 1935 yılında Op. 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı'nı bestelemeye başlamıştır. Eser, besteci tarafından 1936 yılında tamamlanmış ve Saygun tarafından Rus çellist David Zirkin'e ithaf edilmiştir. Eserin ilk seslendirilişi 13 Aralık 1941 tarihinde Ankara'da eserin ithaf edildiği kişi olan David Zirkin ve piyanist Walter Schlösinger tarafından gerçekleştirilmiştir. Yurtdışındaki ilk seslendiriliş ise 4 Şubat 1948 tarihinde Paris Ecole Normale de Musique'de çellist Jacqueline Brisson ile Pierre Coddee tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu dönem, Saygun'un pentatonizm konusundaki araştırmalarının yoğunluğu eserin yapısı içerisinde görülmekte, bununla birlikte saba, hicaz, bestenigâr ve hüseyini makamlarının dörtlü ya da beşli dizilerinden de faydalandığı görülmüştür.

Eserin birinci bölümü, Saygun tarafından pentatonik bir yapıda, modal ve makamsal öğelerden faydalanarak kurgulanmıştır. Saygun bölüm içinde 14 farklı metronom hızı kullanmıştır. Sonatın birinci bölümünün form yapısı aşağıdaki gibi ilerlemektedir:

A Bölümü: 1.-17. Ölçüler Arası

Köprü: 18.- 34. Ölçüler Arası

B Bölümü: 35.- 45. Ölçüler Arası

Codetta: 45. Ölçü (son vuruş Auftaktı itibaren) - 51. Ölçüler Arası

Gelişim: 52. Ölçü - 85. Ölçüler Arası

Dönüş Köprüsü: 86. – 97. Ölçüler Arası

A Bölümü: 98. Ölçü – 119. Ölçüler Arası

B Bölümü (b1) : 120. Ölçü – 126. Ölçüler Arası

B Bölümü (b2) : 127. Ölçü – 130. Ölçüler Arası

Codetta 130. Ölçü (Son vuruş Auftaktı itibaren) – 157. Ölçüler Arası



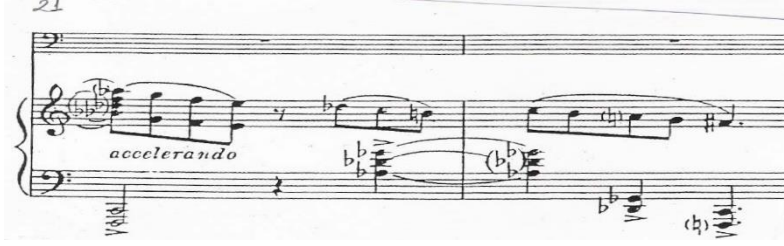
Şekil 1. Birinci Bölüm 6. ve 7. Ölçüler

Yukarıda yer alan Şekil 1’de görüldüğü üzere, birinci bölümdeki ilk makamsal etki viyolonsel partisinde, 6. ölçüden 7. Ölçüye geçişte “hicaz çeşnisi hissiyatı” ile duyulmaktadır.



Şekil 2. Birinci Bölüm 10-13. Ölçüler

10 ve 13. ölçüler arasında viyolonsel partisinde tampere sisteme adapte edilmiş bir “sabâ makamı” görünümü sunan dizinin üçüncü derecesinde seyir hissi duyulmaktadır. Bu seyir hissi aşağıdaki Şekil 3’te görüldüğü üzere piyano partisinde 21. ve 22. ölçülerde yine görünüm itibarıyla “bestenigâr” makamında inici dizi seyirinde çözülmektedir.



Şekil 3. Birinci Bölüm 21 ve 22. Ölçüler

24. ve 25. ölçülerde aynı makam dizisinin sadece alt beşlisi duyurulmuştur. Bu beşli yalnız başına duyurulduğunda lokriyen dizisi hissiyatı vermektedir.



Şekil 4. Birinci Bölüm 24 ve 25. Ölçüler

30. ve 32. Ölçüler arasında piyano partisinde görsel anlamda mikrotonal seslerden yoksun bir saba makamı dizisiyle benzerlik görülmektedir.



Şekil 5. Birinci Bölüm 30 - 32. Ölçüler

42. ve 45. ölçüler arasında piyano partisindeki sesler aşağıdaki şekil 6 ve şekil 7'de görüldüğü üzere eolyen dizisini oluşturmaktadır.



Şekil 6. Birinci Bölüm 42 - 45. Ölçüler

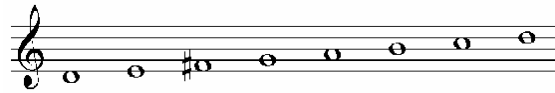


Şekil 7. Eolyen Dizisi

78 ve 81. ölçüler arasında viyolonsel ve piyano partisindeki sesler miksolidyen dizisini oluşturmaktadır.

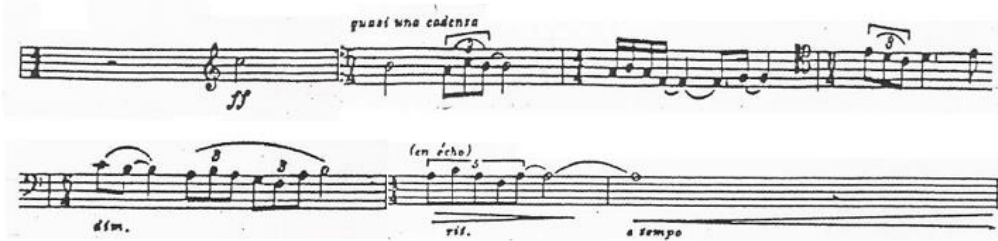


Şekil 8. Birinci Bölüm 78-81. Ölçüler



Şekil 9. Miksolidyen Dizisi

93. ölçüde başlayan viyolonsel'in tek başına seslendirdiği pasajda yer alan sesler şekil 10'da görüldüğü üzere iyonyen dizisini oluşturmaktadır.



Şekil 10. Birinci Bölüm 93-99. Ölçüler



Şekil 11. İyonyen Dizisi

127-129. ölçüler arasında eolyen dizisi yine kendini duyurmaktadır.



Şekil 12. Birinci Bölüm 127-129. Ölçüler



Şekil 13. Eolyen Dizisi

63. ölçünün sonundan itibaren viyolonsel, inici olarak iki hicaz dörtlüsünü art arda seslendirmektedir. Dizi olarak hicaz ya da hicazkâr makamlarına benzese de, makam dizisi kullanıldığını söylemek doğru olmayacağından, arka arkaya “hicaz çeşnisinin” duyurulduğu söylenebilir.



Şekil 14. Birinci Bölüm 63 ve 64. Ölçüler

71. ölçüde viyolonsel partisinde yine bir hicaz çeşnisi görülmektedir.



Şekil 15. Birinci Bölüm 71. Ölçü

142. ölçüden itibaren viyolonsel partisi, 8 ölçü saba çeşnisini andırmaktadır.



Şekil 16. Birinci Bölüm 142-149. Ölçüler

Op. 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın "Largo" Başlıklı İkinci Bölümü

Sonata'nın ikinci bölümünde tasavvuf müziği etkileri görülmektedir. Bu bölümde Saygun tarafından 7 farklı metronom hızı kullanılmış, bölümdeki sakin ifade farklı dinamiklerle çeşitlendirilmiştir. Sonata'nın birinci bölümünün form yapısı aşağıdaki gibi ilerlemektedir:

A Bölümü (a) : 1. – 18. Ölçüler Arası

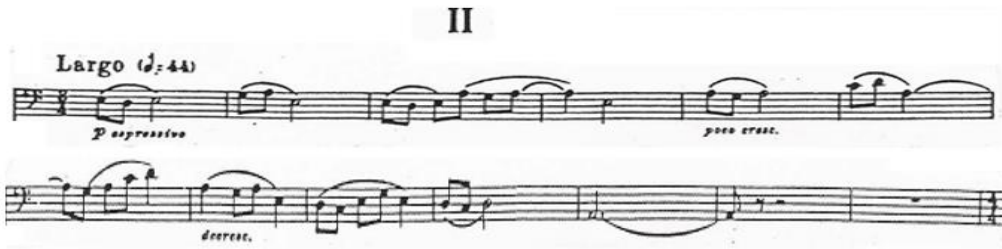
A Bölümü (b) : 19. – 36. Ölçüler Arası

A Bölümü (a) : 37. – 43. Ölçüler Arası

B Bölümü (Fugato) : 44. – 84. Ölçüler Arası

Koda : 85. – 93. Ölçüler Arası

Bölümün ilk 12 ölçüsü hüseyini makamı hissiyatı vermektedir.



Şekil 17. İkinci Bölüm 1-12. Ölçüler



Şekil 18. İkinci Bölüm 10 ve 11. Ölçüler (Piyano Partisi)

İkinci Bölüm 10 ve 11. Ölçülerde Piyano Partisi de görüldüğü üzere hüseyini makamı etkisi ile viyolonseli desteklemektedir.

36. ve 37. ölçülerde piyanonun sağ elinde Saygun tarafından dorian dizisi kullanılmıştır. Şekil 19'da eser içindeki kullanımı ve Şekil 20'de dorian dizisine örnek verilmektedir.

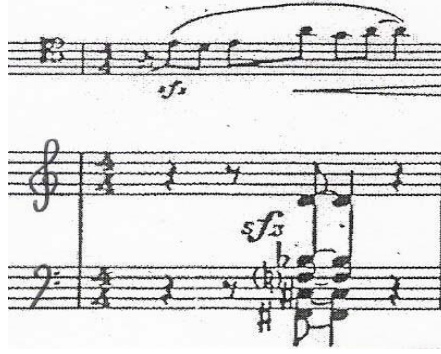


Şekil 19. İkinci Bölüm 36 ve 37. Ölçüler

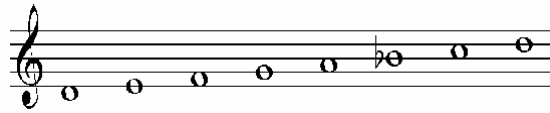


Şekil 20. İkinci Bölüm Dorian Dizisi

42. Ölçüde viyolonsel ve piyano partisinde kullanılan sesler sıralandığında eolyen dizisini oluşturduğu görülmektedir (Şekil 21 ve 22).



Şekil 21. İkinci Bölüm 42. Ölçü



Şekil 22. Eolyen Dizisi

Op. 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın "Allegro Assai" Başlıklı Üçüncü Bölümü

Sonata'nın üçüncü bölümü Karadeniz halk türkülerini andıran bir etkiye sahiptir. Saygun, bu bölümde de bölüm içi dinamizme önem vermiş sırasıyla, hızlı (allegro assai, vivace), yavaş (tranquillo), hızlı (vivace), yavaş (tranquillo), hızlı (allegro assai) döngüsü kurulmuştur. Sonata'nın üçüncü bölümünün form yapısı aşağıdaki gibi ilerlemektedir:

A Bölümü : 1. – 30. Ölçüler Arası

Köprü: 31. - 42. Ölçüler Arası

B Bölümü (a) : 43. – 58. Ölçüler Arası

B Bölümü (b) : 59. – 89. Ölçüler Arası

B Bölümü (a) : 90.- 93. Ölçüler Arası

Dönüş Köprüsü: 91. – 126. Ölçüler Arası

A Bölümü (a) 127. – 148. Ölçüler Arası

Köprü : 149. – 162. Ölçüler Arası

A Bölümü (b) : 162. (Son vuruş Auftaktı itibaren) – 190 Ölçüler Arası

Koda : 191. – 204. Ölçüler arası

Sonata'nın üçüncü bölümünün genelinde hüseyini makamı hissiyatı olmak ile birlikte yoğun anhemiton pentaton dizi kullanımı söz konusudur. "İçinde hiç yarım perde aralığı bulunmayan beş ses" anlamına gelen anhemiton pentaton kullanımının söz konusu olduğu kısımlar aşağıdaki şekillerde, beş ses dizilimleri ile birlikte verilmiştir.



Şekil 23. Üçüncü Bölüm 21. Ölçü



Şekil 24. 21. Ölçüdeki Anhemiton Pentatonu



Şekil 25. Üçüncü bölüm 43-51. Ölçüler (Viyolonsel Partisi)



Şekil 26. 43-51. Ölçüler Arasındaki Anhemiton Pentatonu



Şekil 27. Üçüncü bölüm 163-169. Ölçüler (Viyolonsel Partisi)



Şekil 28. 163-169. Arasındaki Anhemiton Pentatonu



Şekil 29. Üçüncü Bölüm 59 ve 60. Ölçüler (Viyolonsel Partisi)



Şekil 30. 59 ve 60. Ölçülerdeki Anhemiton Pentatonu



Şekil 31. Üçüncü Bölüm 179 ve 180. Ölçüler (Viyolonsel Partisi)



Şekil 32. 179 ve 180. Ölçülerdeki Anhemiton Pentatonu

SONUÇ

Saygun, müzik dünyamıza gerek ürettiği besteleri, gerekse yayımları ve konferansları ile büyük katkılar getirmiş ve müzik dünyamızda yeni ufuklar açmış bir besteci olarak yerini almıştır. Bestecinin müzik dünyamızda onu özel kılan yanı, kültürümüze ait olan tüm folklorik kaynaklardan faydalanarak ve bunları batı müziği formları ile sentezleyerek kendi özgün müzikal dilini yaratmış olmasıdır. Engin milli kültür hazinemizin bir unsuru olan Türk Müziği üzerinden Türk Kültürü'ne ait bir çok seslilik yaratma gayesini Türk Beşleri'ne mensup Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses ile birlikte hayatı boyunca muhafaza etmiştir. Bu anlamda Ahmed Adnan Saygun'un Op. 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı, bestecinin tüm karakteristik özelliklerini yansıtan bir eserdir. Eser analizi sonucunda, Saygun'un Klasik Avrupa Müziği formunun temelini oluşturan sonat formunu kullanarak, pentatonik, makamsal ve modal özelliklerle kendi özgün müzikal dilini bu form üzerinden sunduğu görülmüştür. Op. 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı, Saygun'un viyolonsel repertuarında Op. 31 Solo Partita ve Op. 74 Viyolonsel Konçertosu'ndan farklı bir formda bestelenmiş olması itibari ile de özel bir yere sahiptir.

Besteci eserinde, Türk Müziği'nin makamsal zenginliğinden, makam dizilerini oluşturan çeşnileri batı müziğinin tampere sistemine adapte ederek kullanarak “kısmen” faydalanmıştır. Saygun bu durumu kendi sözleriyle şöyle açıklamıştır:

“Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları 17. ve 18. yüzyıllardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimin altından kaçırırdı. Madem makam benim için sadece bir renk, bir araç öyleyse ben onu batının tampere oniki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım. Böylelikle bütün çalgılar, piyano elimin altına gelir” (Güvençer, 2006: 15).

Saygun, bulunduğu coğrafyadaki ortak kültürel geçmişi ile kurduğu bağı, eserinde antik Yunan modları ve pentatonlar (beş ses) kullanarak göstermiş, hayatı boyunca doğu ve batı arasında adeta bir “müzik köprüsü” görevi edinmiş olmanın bilinciyle eserler bırakmıştır. Bu eserlerden biri olan Op. 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı da ancak eserin sahip olduğu kültürel zenginlik yansımalarının bilincinde olan icracıların ellerinde seneler boyunca özgün yorumlarla hayat bulacak, böylece Saygun'un sunduğu özgün çok seslilik üslubu tüm dünyada dinleyicilere ulaşabilecektir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aracı, E. (2001). Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doğangün, D. (2015). *Ahmed Adnan Saygun'un Op.31 Viyolonsel İçin Solo Partitüsü'nün Tarihsel ve Yapısal Açısından İncelenmesi* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Güvençer, R. (2006). *Ahmed Adnan Saygun'un Op.12 Viyolonsel-Piyano Sonatı'nı Teknik Açısından ve Yoruma Yönelik İnceleyen Çalışma Kılavuzu* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Gökalp, Z. (1972). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Kolçak, O. (2005). *Ahmed Adnan Saygun Biyografisi*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Okyay, E. (2012) *Ahmed Adnan Saygun'a Armağan*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Vakfı Yayınları.
- Özöztürk, İ. (2021) *Ahmed Adnan Saygun'un Op. 75 Bir Kumru Masalı Balesi'nin Müzikal Açısından İncelenmesi* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Refiğ, Gülper (1991). *Ahmed Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Salgar F. (2017). *Türk Müziğinde Makamlar, Usuller ve Seyir Örnekleri*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Saygun, A. A. (1936) *Türk Halk Müsiki'sinde Pentatonizm*. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Saygun, A. A.. (1985). “*Gelenek, Milliyet ve Musikî*”. Orkestra Dergisi, Yıl: 14, Sayı: 145.
- Saygun, A. A. (1987). *Atatürk ve Müsiki*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Vakfı Yayınları.
- Usmanbaş, İ. (1971). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

GABRIEL FAURE'NİN OP. 24, ELEGY ADLI ESERİNİN FORM VE VİYOLONSEL TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Analysis Of Gabriel Faure's Op. 24 Elegy In Terms Of Form And Violoncello Technique

Elif SAYIN*

ÖZ

Bir müzik eserini icra ederken eserin yazıldığı coğrafya, dönemin sanat akımları, bestecinin yaşadığı çevre, doğduğu yerin ve dönemin siyasi özellikleri gibi bestecinin müzik stilini etkileyecek faktörler de göz önünde bulundurulmalıdır. Ek olarak eseri çalışmaya başlamadan önce form ve enstrüman tekniği açısından eserin neler içerdiğini bilmek de iyi bir icra için oldukça faydalı olabilmektedir. Yapılan ön hazırlık sayesinde icracı bestecinin isteklerini benimseyerek dinleyiciye neler aktarılacağı konusunda daha yetkin olacaktır. Fransız besteci Gabriel Faure'nin 1880'de¹ yazdığı op. 24 numaralı *Elegy* adlı eserinin inceleneceği araştırmanın amacı da bu noktalarda tavsiyeler sunabilmektir. Orijinalinde² Gabriel Faure'nin viyolonsel-piyano sonatının ikinci bölümü olarak bestelediği eser, bestecinin sonatı tamamlamak istememesi üzerine tek bölümlük bir eser olarak *Elegy* adını almıştır. Dönemin sanat çevresinde oldukça beğenilen eserin bestelendikten birkaç yıl sonra orkestra eşliği de yazılmıştır. Birçok farklı enstrümanın repertuarına da uyarlanan³ eser 19. yy. sonu ile 20. yy. geçişine denk gelerek⁴ post-romantik dönem ve empresyonist akımın da ilk örneklerinden sayılabilmektedir. Fransız sanatındaki gelişmelerin, Gabriel Faure ve *Elegy* adlı eserinin incelendiği bu çalışmanın ana amacı bir eser çalışmaya başlamadan önce nasıl bakış açısı geliştirmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Eserin teknik ve müzikal analizinin yapıldığı çalışmada icracılara form ve viyolonsel tekniği açısından öneriler sunulup, eseri çalışırken nelere dikkat edileceği gibi kolaylaştırıcı tavsiyelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Gabriel Faure, Op. 24 *Elegy*, Post-Romantik Dönem, Empresyonizm, Viyolonsel.

ABSTRACT

While performing a musical work; there are factors that will affect the composer's musical style, such as the geography in which the piece was written, the art movements of the period, the environment in which the composer lived, the political characteristics of the place where he was born and the period should also be taken into consideration. In addition, it is very important for a good performance, to analyze what the piece contains in terms of form and instrument technique. Thanks to the preliminary preparation, the performer will be a more competent individual in what is conveyed to the audience by adopting the event. The aim of the research, in which the French composer Gabriel Faure's (1845-1924) *Elegy*, written in 1880, will be examined, is to offer recommendations on these points. Originally composed as the second movement of Gabriel Faure's cello-piano sonata, as the composer did not want to complete the sonata, it was named *Elegy* as a one-part work. In addition, it is also available in an adapted version for orchestra and soloist by writing the orchestral accompaniment. *Elegy*, which was highly appreciated in the art circle of the period, orchestra accompaniment was also written within a few years. The *Elegy*, which was transcribed into the repertoire of many different instruments around the end of the 19th and the early 20th century, accepted as post-romantic era examples and one of the first examples of the impressionist movement by coinciding with the transition. The main purpose of this study, in which the developments in French art, Gabriel Faure and his work, *Elegy* are examined, is to adopt how we should develop a perspective before beginning to perform. In the study, in which the technical and musical analysis of the piece was made, suggestions were presented to the performers in terms of form and violoncello technique, and facilitating recommendations were made, such as what to pay attention to while practicing on the piece.

Keywords: Gabriel Faure, Op. 24 *Elegy*, Post-Romantic Era, Impressionism, Violoncello.

Derleme Makalesi/Review Article Geliş Tarihi/Received Date: 26.04.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 13.05.2022

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör., Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, elif.sayin@nisantasi.edu.tr ORCID: 0000-0001-6594-0958

¹ Dr. J. Butz, <http://www.butz-verlag.de/notenbeispiel/1368.pdf>

² Dr. J. Butz, <http://www.butz-verlag.de/notenbeispiel/1368.pdf>

³ Dr. J. Butz, <http://www.butz-verlag.de/notenbeispiel/1368.pdf>

⁴ Bru Zane Mediabase, *Digital Resources For French Romantic Music*, Erişim tarihi: 21.10.2021, <http://www.bruzanemediabase.com/eng/Works/Elegie-op.-24-Gabriel-Faure>

EXTENDED ABSTRACT

In France in the end of 1700s, as a result of social, political and economic reasons, such as the problems in authority, economic collapse, more rights of the bourgeoisie, the opposition of the people to the monarchy, the privileges given to the aristocratic section, and the people's opposition to the monarchy by demanding a just, equal and liberal life; The French Revolution took place, which led to the reformation of the church. The effects of the revolution were felt in every part of the country by affecting life in many aspects, such as: economy, education, culture and art. As a result of the French Revolution, where the feudal structure collapsed and the bourgeoisie got stronger, research shows that there were new changes in the different fields of art. The revolutionary movement in this period was reflected in literature, theatrical plays and music. In the art of music, there have been developments in genres these include sonata, symphony and chamber music. Composers focused on these genres.

Gabriel Faure's understanding of art and the styles are shown in his work, the subject of the study, was also influenced by these changes and shaped the understanding of art of the period. Gabriel Faure, who was born on May 12th 1845, in Pamiers in the Ariège region in the south of France, as one of the six children of Marie-Antoniette-Helene Faure (1809-1887) and Toussaint-Honore Faure (1810-1885), was brought up in an aristocratic family. Gabriel Faure started his first musical studies at the age of five by taking church harmony lessons, when he was eight years old, his father Toussaint-Honore Faure consulted Monsieur Dufaur de Saubiac about Gabriel Faure's future musical education, he decided to send him to the school of Niedermeyer's Ecole de Musique Classique et Religieuse in Paris. Upon this consultation, Faure started the Niedermeyer school, which was established to train young church musicians in 1853 as a boarding student. The artist, who has shown great success in music since the moment he started school, had made a name for himself by winning awards at a young age. Faure, through the conservative and versatile education system of the school, received education in the fields of humanities and literacy, as well as music theory, harmony, conducting and choir lessons, gaining a versatile identity. Through Niedermeyer's he met people like Cesar Franck, Eduard Lalo and Henri Duparc who were very professional musicians they shared education, professional life and experiences with each other. While continuing on his composition studies uninterruptedly, with a regular job requirement, he started to work as the organist of the Basilica of Saint Saviour in Rennes, in the Bretonnia region of France, in 1866 to earn money. The composer, who worked as a musician in the church for four years, continued to compose with his teacher and friend Camille Saint-Saens in the summer months. Faure then enlisted in the imperial guard in July with the declaration of the Franco-Prussian war (also known as the Franco-German war) declared in 1870, he returned to Paris after the failure of Armistice in 1871. After his return, Faure, who was severely affected by the political chaos, lived with his older brother Amand Faure for a while and became one of the founding members of the Faure Societe Nationale de Musique (SNM), which was founded in the same year.

Faure is now one of the important representatives of French music and he chose to compose works with a simple and unique texture, unlike the desire to create works particular to the long and crowded orchestra of the period. Gabriel Faure, one of the composers who made a name for himself in the art of classical music, masterfully transferred the changing and developing structure of French art to his works, did not lose his originality with the developments of the period. The work named *Elegy* examined in this study, is an example of this situation. Faure intended to compose three piece cello sonata however he has changed his mind half way and left the work unfinished. Instead he turned second movement into a one-part piece which he named *Elegy*. This piece is an

example of the sonata genre that was developed as a reaction to the vocal music of French-Flemish origin chansons and Italian name cantata. *Elegy* contains all the strict rule of the Classical Era (period, 1730-1820) (Burton, 2002, 3) sonata form as well as contains influence of French romanticism.

Gabriel Faure composed op. 24 *Elegy*, dated 1880, at the age of thirty-four. The piece was composed at the end of at the Romantic period and it was influenced by the Impressionism. He composed this piece simultaneously while he was creating many works which includes his famous piano quartet in 1880. *Elegy* was premiered by cellist Jules Loeb who was a Professor at the Paris Conservatory, at the Société Nationale de Musique in December 1883. A few years later, with the request of the conductor Édouard Colonne, the orchestra arrangement was made in 1885. The piece, which is in the form of A-B-A three-part song/ lied, the quaver on the piano accompanying the strong beginning of the main theme in the cello are in the position of accompaniment to the same musical structure throughout the piece. The A section consist of cello solo accompanying piano. In the question-answer part between piano and cello in section B, the piece seeks a different atmosphere in the main A-flat major tone. The piece, which is connected to the A section with the ascending scales seen on the cello at the end of the B section, ends with short repetitions of the A and B themes. In terms of technical and musical difficulty, it would be beneficial to focus on an intense and powerful vocal work rather than the left hand technique in the piece that can be played easily even at the high school level of the Conservatories.

This article aims to analyse the piece to provide usefull suggestions and improvements in terms of form and technique. *Elegy* is frequently included in the repertoires of different instruments such as violin, flute, and viola because of its melodic beauty. As İlhan Usmanbaş emphasised in his book *Forms in Music*, new sentences can be created with the difference of atmosphere in three-part song forms, and there are exemplary themes in this work. The piece composed by Gabriel Faure during his engagement period carries emotional destruction, a gloomy atmosphere and an intense emotional transfer. This study has been written in order to provide information about the period for those who want to work, and to guide them on points such as style and technical difficulties.

GABRIEL FAURE’NİN MÜZİK SANATINDAKİ YERİ

İnsanlık tarihi boyunca sanat insanlığın gereksinimi olarak her zaman hayatın içinde var olmuştur. Toplumların inançları, sosyokültürel durumları, yaşayış biçimleri toplumların kültürlerine göre değişse de sanatlarındaki iyiyi ve güzeli arama fikri değiştirmemiştir. Diğer sanat dalları gibi müzik sanatı da insanların kendini ifade biçimlerinden biri olarak nesilden nesile aktararak sürekliliğini korumuştur.

Fransız İhtilaliyle Fransa’da başlayıp tüm Avrupa’ya yayılan siyasi ve sanatsal hareketlilikler din ve siyaseti birbirinden ayırma çabasıyla insanlarda yeni duruşlar var etmiştir. Romantik Dönem’in doğuşu da bu hareketliliklerin bir uzantısıdır. 19. yy. ve 20. yy. arasını kapsayan Romantik dönemin başlangıcı ve bitişi her dönemde olduğu gibi öncesi ve sonrası dönemlerden etkilenmiştir. Gabriel Faure (1845-1924) de Romantik Dönem’in sonlarıyla Modern Dönem’in (1900 ve günümüz) ilk yıllarının stillerini kendi bünyesinde harmanlayarak müziğine yansıtan bestecilerdendir. İki dönem arasında sanat elçisi konumunda olan doğum ve ölüm yıllarıyla Gabriel Faure Fransız müzik sanatının da temsilcilerindedir. Birçok müzisyene ilham kaynağı olmuş besteci müzik sanatındaki yetkinliğiyle sadece Avrupa sanatını değil Türk sanatını da etkilemiştir. Günümüzde Türk Beşleri olarak bildiğimiz bestecilerimizden Cemal Reşit Rey’in müzik hayatına da önemli katkılar sağlamış Gabriel Faure’nin müzik sanatındaki yetkinliği, Osmanlı Devleti’nin sonlanıp Cumhuriyet’in kurulmasıyla beraber bugünün konservatuvarlarının temellerinin atılmasını da sağlamıştır. Gabriel Faure’nin viyolonsel için yazmış olduğu op. 24 numaralı *Elegy* adlı eserinin inceleneceği bu makalenin amacı, viyolonsel literatürünün yapı taşı niteliğindeki eserlerden olan bu eseri icra edecek kişilere enstrümanla ilgili kolaylaştırıcı teknik önerilerden ve müzikal fikirlerden oluşan örnekler sunabilmektir. İcracıların bir eseri çalışırken farklı bakış açıları geliştirmelerine katkıda bulunmak amacıyla eserinin teknik analizin yapıldığı çalışmada elde edilen bilgiler, öneriler halinde okuyuculara sunulacaktır.

Bestecinin biyografik bilgisi, eserin tarihçesi, dönemin sanat akımlarıyla olan etkileşimi literatür taraması yoluyla ulaşılan kaynaklardan edinilen veriler ışığında ele alınmıştır. Form analizi yöntemi kullanılarak eser yapısal olarak incelenmiş, ardından eserin icrasına yönelik olarak değerlendirmeler gerçekleştirilmiştir. Eseri çalışırken eserle ilgili olarak fayda sağlayabileceği düşünülen öneriler makale boyunca aktarılmıştır.

Fransız İhtilali’nin Klasik Müzik Sanatına Etkileri ve 19. Yy. Sonlarında Klasik Müzik

1700’lerin sonlarına gelindiğinde Fransız otoritesindeki sorunlar, ülke ekonomisindeki çöküntü, burjuvazi kesiminin daha fazla hak talebinde bulunması, aristokrat kesime tanınan ayrıcalıklar gibi sosyal, politik ve ekonomik sebeplerle halkın adaletli, eşit ve özgürlükçü bir yaşam isteyerek monarşiye karşı gelmesi sonucu Katolik kilisesinin reforma gitmesine yol açan Fransız Devrimi gerçekleşmiştir. 1789-1799 yılları arasında ülkedeki mutlak monarşinin yıkılıp yerine Cumhuriyet’in kurulmasını isteyen halkın dini hiyerarşiyle yönetilerek, teokratik düzenin kisvesinden kurtulmak istemesi sonucunda oluşan bu devrim hareketliliği sadece Fransa’da değil neredeyse Avrupa’nın her yerinde düşünsel, siyasal ilkelerin değişmesine sebep olmuştur. Fransa’da ihtilal sonucunda Fransız İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi ilan edilirken, Avrupa’da da başlayan yeni çağla milliyetçilik akımı Avrupa’nın her yerine yayılmıştır. İhtilal sonucunda egemenliğin halka ait olduğu kabul edilerek dünyada yeni bir devlet rejimi gelişmiş ve insan haklarında olumlu gelişmeler yaşanmıştır. İhtilal hareketinin sonuçları her yönden olumlu olmamıştır. İhtilal sonrasında burjuvazi için daha da refah yıllar yaşanırken ekonomik olarak zorluk

yaşayan kesim daha da zora düşmüştür. Yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilen bu değişimler Yakın Çağ olarak adlandırılmıştır.

İhtilalin etkileri ekonomi, eğitim, kültür, sanat gibi hayata dair her konuda yaşantıyı etkileyerek ülkenin her kesiminde hissedilmiştir. Ekonominin ihtilal öncesi süreçte de kötü gitmesi, kilise baskısı gibi toplumu manevi anlamda da baskı altına alacak durumlarla şehre göç eden insanların da işsizlikle burun buruna kalması gibi değişimler halkı radikal adımlar atmaya daha da yöneltmiştir. Sonuçta sosyal haklarını savunma kaygısı taşıyan insanların olumlu kazanımlarıyla gelen özgürlük fikri süreçte sanatı ve sanatçıyı da derinden etkilemiştir. Adnan Turani Dünya Sanat Tarihi adlı kitabında Fransız İhtilaline dair İhtilalin ardından dünyada parlamenter sistemin egemen olduğunu, halkın oylamasıyla kurulmuş yönetimlerin Burjuva sınıfının eline geçtiğini ifade etmiştir. Ekonomik ya da hayati sorunlar devam etse de halk mutlu olabilmenin bir yolu olarak sanatı hayatından hiç çıkarmamıştır. Adnan Turani'nin bu konudaki görüşü İhtilal sonucundan bağımsız olarak güzel sanatların uzun zamandır aristokrat sınıfa değil halkın orta sınıfına ait olduğunu ve bu durumun sadece İhtilal sonucunda değil zaman içinde süregeldiği yönündedir. (Turani, 1999: 497-499)

Feodal yapının zayıflarken burjuvazinin de güçlenerek çıktığı Fransız Devrimi sonucunda sanatta yeni arayışlara girilmiştir. Dönemin bu devrim hareketi edebi eserlere, tiyatroalara, müzik eserlerine yansımıştır. Müzik sanatında sonat, senfoni, oda müziği gibi türlerde ilerlemeler olmuş, besteciler bu türde eserlere ağırlık vermeye başlamışlardır. Devrim öncesinde aristokrat sınıfın çemberinde çalışan müzisyenlerden işsiz kalanların sayısı giderek arttığı için Paris Konservatuvarının temelleri atılmıştır. İşsiz kalan müzisyenlerden bazıları öğretmen, bazılarıysa bu kurumlarda eğitim olarak yer bulmuşlardır.

Bu konu hakkında Adnan Turani'nin Dünya Sanat Tarihi adlı kitabından şu bilgilere ulaşılmaktadır:

Fransa'daki üçüncü devrim dalgasıyla başladığı bilinen Empresyonizm akımının 1870'lerde Paris'te doğup 19. yy. başarıları da etkisi altına aldığı bilinmektedir. Empresyonizm, ihtilalin bitimine denk gelen 1800'lü yıllarda ressamların açık havada çalışma arzusuyla çalışmalarını atölye dışına taşımalarının yollarını ararken resimlerinde de kullanmaya başladıkları farklı tekniklerle etkileşim sonucu doğmuştur. Asıl adı Gaspard-Felix Tournachon olan ünlü fotoğrafçı, roman yazarı, karikatürist, gazeteci ve baloncu olan Nadar'ın fotoğraf stüdyosunda toplanan ressamların dönemin resmi sergisi olarak bilinen *Salon* sergisine farklılık olarak düşünerek açtıkları bir sergiyle ilk tohumları atılmıştır (Turani, 1999: 498-525).

1830 İhtilallerinden sonra Fransa'da barış ortamı sağlanmış gibi görünse de Kral Louis Philippe'nin iktidarı 1848'e kadar ülkede egemen olmuştur. İşçi sınıfının özgürlüklerinin engellenmesiyle ülkede çıkan sorunlar giderek büyüyerek ülkede yeni bir hareketliliğe dönüşmüştür. Temmuz ayaklanması olarak bilinen hareketlilikle eşitlik tarafı sosyalistlerin duruma tepkisi sonucu ülkeden kaçan Kral Louis Philippe'nin gidişinin üzerine yeni bir düzen arayışına girilerek II. Cumhuriyet ilan edilmiştir. Bu süreç 1848-1852 yıllarını kapsamaktadır. Sadece Fransa'da değil Avrupa'nın genelinde baş gösteren sorunlar sanatın her noktasına yansiyarak üretilen eserlere de konu edilmiştir. Halkın haklarından mahrum, burjuvazinin ise giderek parladığı bu dönem 1815-1870 tarihleri arasında liberalizm, sosyalizm ve milliyetçilik akımlarının oluşmasını sağlayarak Marksizm, kapitalizm gibi ideolojik fikirlerin toplum üzerinde oluşturduğu yeni grupları doğurmuştur. Bu bilgiler ışığında 19. yy.'a bakıldığında Avrupa genelinde sınıflar arası sosyal ayrılıkların bir sonucu olarak zıt grupların çatışması görülmektedir.

Prusya savaşının 1871’de son bulmasıyla Fransa üçüncü kez Cumhuriyet’ini kurarak tekrar yeni bir düzen arayışına girmiştir. Fakat savaş sonrasında Prusya’nın sömürgesi altında kalan Paris, Paris Komünü adıyla bilinen sosyalist hükümetin yönetiminde baskıya ancak yetmiş iki gün dayanarak sonlandırılmıştır. 28 Mayıs 1871’de Versailles ordusu tarafından dağıtılan hükümet dik duruşuyla diktatörlüğe karşı fikirleriyle sadece dönemde değil sonrasında da emsal gösterilecek nitelikte olmuştur. Otuz bin civarı can kaybıyla sonuçlanan bu direniş dönemin sanat ve sanatçısını da etkilemiştir. Sürekli değişen düzen gibi sanatta da sürekli yenilik arayışı görülmektedir.

Önceki dönemlere kıyasla keskin kurallar yerine oluşan akımlar ve değişen siyasi olaylar ile bu akımlara karşı yeni akımların oluştuğu bir dönem olarak 18. yy. sonu ile 19. yy.’ın başlarında *Neoklasisizm*, ardından 19. yy.’ın ilk sanat akımı *romantizm*, 1848 direnişi ile kurularak resim sanatını muğlaklık içeren çizgileriyle etkileyen *Pre-Raphaelite* (ön-Raffaelloculuk), 19. yy.’ın ikinci yarısında yaşanan endüstriyel gelişmelerin de etkisiyle realizm, yy.’ın sonlarına doğru da *Empresyonizm* (izlenimcilik), resim sanatında *Puantalizim*, *neo-empresyonizm* (yeni izlenimcilik), *Post-Empresyonizm*, *Sembolizm* (simgecilik), 19. yy.’ın sonu- 20. yy.’ın başları *Fovizm* (yırtıcılık), birinci dünya savaşının yıkıcı etkilerinin yansıtıldığı *Dadaizm*, 19. yy.’ın sonu ile 20. yy.’ın başlarını kapsayan süreçte *Ekspresyonizm* (dışa vurumculuk), 20. yy.’ın başlarında ortaya çıkarak hareketin değişmezliğini savunarak gelenekselciliğe karşı çıkan *Fütürizm*, *Fütürizme* tepki olarak doğan metafizik resim ve *Kübizm* ile 20. yy.’a geçiş yapan bu tarihsel periyotta yaşayan sanatçılar da bu akımların etkisinde kalmışlardır (Burger, 2017: 37).

Burjuvazinin kazanımlarıyla, işçi sınıfının yıkımlarıyla sonuçlanan direniş hareketleri beraberinde kaçınılmaz ekonomik, teknolojik, bilimsel, ulaşım, sağlık, eğitim gibi disiplinler arası gelişmeleri ateşlemiştir. Durulmak bilmeyen taraflar çatışması bu sefer de I. Dünya savaşına doğru gitmektedir. Avrupa’da yeni sorunlar baş göstermektedir. Adını geçirmiş olduğumuz sanat akımlarından 1945 sonrasında denk gelenleri de savaşın yıkıcı etkilerinin izlerini taşımaktadır.

İhtilal ve direnişlerden sonra halk tarafında isteklerin olmaması sonucu sanatçılar da yaşadıkları hayal kırıklığıyla umutsuzluk içerisinde burjuva sınıfına karşı daha da tepkisel bir tavır içerisine girmiştir. Gelişen bütün akımlar prensipte bir öncekine tepki niteliğinde doğup şekillenmiştir. Josef E. Fischer Sanatın Gerekliliği adlı kitabında “Romantizm akımının da Burjuva düzenine, rutin çalışma hayatına, kalıplara, kapitalist düzenin kurallarına karşı bir başkaldırı olduğunu düşünüyorum” demiştir (Fischer, 1968: 252).

On sekizinci yy.’ın sonlarına gelindiğinde Devrimin etkileriyle müziğin de özgürleşmesi gibi fikirler savunulmuş ve müzik halk tarafından daha benimsenir hale gelmiştir. Müzik sanatında devrimi konu alan besteler, bir öncekine tepkisel yapıtlar, milliyetçi melodiler, farklı sanat dallarında çıkıp birbirini etkileyen stiller 19. yy.’da bestecilerinin eserlerinde sıklıkla görülmeye başlanmıştır.

Bir dönüm noktası olarak da nitelendirilen besteci Beethoven’in *Eroica* adlı eseri, Anton Schönberg’in geç tarihli Napolyon’a bestelemiş olduğu sarkastik yapıdaki eseri 1848 yılında kurulan Raphael-öncesi Kardeşliği olarak bilinen ressam grubunun eserleri birbirine tepki olarak doğan ve üretilen eserler arasında örnek gösterilebilir. Fransa’da özellikle müzik sanatında 1870’lerden 1900’lerin başlarına kadar önderlik eden gruplar

içinde başta Cesar Franck'ın ve öğrencilerinin geleneği etkili olmuştur. Yine aynı dönem Camille Saint-Saens ve öğrencisi Faure'nin müzik sanatına büyük katkıları olmuştur. Claude Debussy de doğan akımlar içinde adından söz edilecek önemli isimlerdendir. 19. yy. akımlarını Romantik Dönem adı altında toplarsak post- romantik ile empresyonizmin başlangıcı olarak Faure'nin iki dönemin özelliklerine de şahit olduğu görülür.

Tüm akımlar gibi tarihsel olaylardan beslenen empresyonizm akımı da bu dönemin özelliklerini taşıyan eserlerde sergilenmiştir.

“1890'lı yılların başında, empresyonizmin konumu çok gelişim göstermiştir. Akım gittikçe daha çok tanınır ve kabul edilir olmuştur; bu da büyük ölçüde resim tüccarlarının çabaları sayesinde olmuştur”. (Bocquillon, 2005: 99). Bu satırlar sanat dalları arasındaki disiplinler arası etkileşimi gösterir niteliktedir. “Müzik sanat ortamı birçok akımın iç içe örüldüğü bir dönem yaşamaktadır. Üstelik Paris öylesine bir sanat merkezidir ki, 19. yy.'dan 20. yy'a geçişin tarihini yazdığı gibi, yeni çağın da tüm filizlerini kendi ortamı içinde yeşertmektedir” (İlyasoğlu, E., 2005: 66).

GABRIEL FAURE

12 Mayıs 1845 yılında Fransa'nın güneyindeki Ariège bölgesinde bulunan Pamiers'de Marie- Antoniette- Helene Faure (1809-1887) ve Toussaint-Honore Faure'nin (1810-1885) 6 çocuğundan biri olarak dünyaya gelen Gabriel Faure, Aristokrat bir ailede yetişmiştir. İlk müzik çalışmalarına 5 yaşında kilise armonisi dersleri alarak başlayan Gabriel Faure, 8 yaşına geldiğinde babası Toussaint-Honore Faure'nin Monsieur Dufaur de Saubiac'a Gabriel Faure'nin gelecekteki müzik eğitimi ile ilgili danışması üzerine Faure'yi Paris'teki Niedermeyer'in Ecole de Musique Classique et Religiuse okuluna göndermeye karar vermiştir. Bu danışma üzerine Faure genç kilise müzisyenleri yetiştirmek üzere kurulan Niedermeyer okuluna 1853'te yatılı öğrenci olarak başlamıştır (Nectoux, 1991: 141).

Faure, Niedermeyer okulundaki eğitim hayatının henüz dördüncü yılında müzikte gösterdiği başarı sayesinde çeşitli ödüller kazanmaya başlar. Burada Gustave Lefevre ile başladığı armoni çalışmalarına yine aynı okulda Saint-Seans ile devam etmiştir. Okulun konservatif ve çok yönlü eğitim sistemi sayesinde müzik teorisi, armoni, şeflik ve koro derslerinin yanı sıra beşeri bilimler ve okur yazarlık alanında da eğitim alan besteci çok yönlü kimlik kazanmıştır. Niedermeyer okulunda o dönem görev yapmakta olan Fransız besteci, piyanist ve orkestra şefi Camille Saint- Saens ile müzik çalışmaları yapan besteci başta öğretmeni olan Saint- Saens ile kısa zaman içinde ömürlük bir dostluk diyalogu kurmuştur. Gabriel Faure Saint-Saens'in müzisyenliğinin eserlerine katkısını ve dostluğunun da yaşantısına kattığı değeri her fırsatta vurgulamıştır. Okulda başarısı ile öğretmenlerinin dikkatini çeken besteci eğitimlik pozisyonunda da görevler almaya başlamıştır. 14 Mart 1861'de Abraham Louis Niedermeyer'in vefatının ardından Faure okulda daha fazla yetki alarak Niedermeyer okulunda tam zamanlı ders vermeye başlamıştır. Eğitimlik yaşantısının yanında bestecilik yönünü de geliştiren besteci aynı yıl *La Papillon de Fleur* adlı eserini bestelemiştir. 1865 yılına kadar bu Niedermeyer okulunda eğitimliğe devam eden Faure *Cantique de Jean Racine* yarışmasında kazandığı birincilik ödülünün ardından Niedermeyer okulundaki görevinden ayrılmıştır.

Beste çalışmalarına aralıksız devam ederken düzenli bir iş gereksinimi ile 1866 yılında Fransa'nın Bretonya bölgesinde bulunan Rennes'teki Saint Saveur Bazilikasının orgcusu olarak çalışmaya başlamıştır. Dört yıl boyunca bu kilisede müzisyenlik yapan besteci yaz aylarında da öğretmeni ve dostu olan Camille Saint-Saens ile beste çalışmalarına devam etmiştir (Johnson, 2009: 19).

Bu süreçte çok sayıda önemli müzisyen ile farklı etkinliklerde yer alan besteci, 1868 yılında ünlü Opera sanatçısı Madam Miolan Carvalho ile Bretonya Bölgesi'nde bir dizi yaz konserleri düzenlemiştir.



Şekil 1. Gabriel FAURE⁵

Rennes'teki Taşra hayatının mesleki açıdan yetersiz olduğunu düşünen besteci 1870 yılında Paris'e dönerek Clignancourt'taki Notre-Dame katedralinde de kısa süre orgcu olarak çalışmıştır. Buradaki görevi süresince dönemin önemli müzisyenleri arasında yer alan Cesar Franck, Eduard Lalo, Henri Duparc ile tanışarak mesleki paylaşımlarda bulunmuştur.

Bu sırada Avrupa'daki kriz ortamı devam ederken Fransa'nın ve Prusya ile girdiği savaştan sanatçılar da etkilenmiştir. 1870'te ilan edilen Fransa- Prusya savaşı beyannamesi ile temmuz ayında imparatorluk muhafızlığı görevinde askere giden besteci, 1871'de ateşkes sağlanmasının ardından Paris'e geri dönmüştür. Frankfurt Antlaşması ile savaşın bitmesi Fransa için katı dayatmaların da ilanı olmuştur. Anlaşma ile baskı altında halk ülkede iç huzursuzluk yaratmaya başlamıştır.

Olanlardan etkilenen Faure de bu sürede abisi Amand Faure ile yaşayarak aynı yıl kurulan Faure Societe Nationale de Musique müzik kuruluşunun kurucu üyelerinden olmuştur. Prusya savaşının ülkede yarattığı gerginlikten ve Paris Komünü (La Commune de Paris) adı verilen Sosyalist Hükümet'in iktidarda kaldığı iki

⁵ <https://www.classicfm.com/composers/faure/guides/faure-15-facts-about-great-composer/richard-wagner/>, erişim tarihi: 03. 01. 2022

aylık süre zarfında ülkede çıkan ayaklanmadan kargaşadan kurtulmak için İsviçre'ye giderek iki ay orada kompozisyon eğitmenliği yapmıştır (Philips, 2000: 132).

Ülkedeki olaylar durulduğunda Fransa'ya geri dönerek St. Sulpice Kilisesi'nde orgcu ve koro şefi olarak çalışmaya başlayan besteci 1874 yılında yakın arkadaşı Camille Saint-Saens'in kendisine önerdiği başka bir iş için St. Sulpice Kilisesi'ndeki görevinden ayrılmıştır. 1877 yılında kadar bestelerine ağırlık veren besteci bu zaman aralığında birçok ünlü isimle farklı projelerde yer almıştır.

Bu süreçte beste çalışmalarına devam eden besteci *Lydia, Hymne, Scule!, La Rançon* ve *Chant d'automne* adlı eserlerini de bu dönemde bestelemiştir. Hatta aynı yıl keman virtüözü ve besteci Benjamin Godard'ın en sahipliğinde la majör keman sonatının performanslarının gerçekleştirilmesi projelerine başlamıştır. Yine aynı yıl nisan ayında Paris'in Madeleine semtindeki bir kilisede öğretmen ve kilise korosunun koro şefi olarak çalışmaya başlayan besteci temmuz ayında Marianne Viardot ile nişanlanarak kısa bir süre sonra nişanlısının isteği ile ayrılık kararı almıştır. Bu duruma olan üzüntüsü ile aralık ayında yakın dostu Saint-Seans ile bir dizi konser için seyahate çıkmıştır. Faure'nin piyano ve viyolonsel için yazılan meşhur *Elegy* adlı eserinin de yine bu dönem yaşadığı ayrılığa ithafen bestelendiği bilinir. 1880 yılında Camille Saint-Saens'in evinde eser ilk defa sergilenen eser sergilenişinden kısa süre sonra aynı yıl tek bölümlük bir eser olarak yayınlanmıştır.

Bestecilik kariyerine ara vermeden devam eden bestecinin biyografisi ve repertuar listesi incelendiğinde sürekli olarak bestelediği ve farklı dönem eserlerini inceleyerek üzerinde çalışmalar yaptığı görülmektedir. 1896 yılında besteci Théodore Dubois tarafından Madeleine Kilise'nin baş orgcusu pozisyonuna getirilen besteci, aynı yıl Massenet Konservatuvarının kompozisyon bölümünün Profesör hocası olarak atanmıştır. 15 Haziran 1905'te Paris Konservatuvarının müdürlüğüne atanan besteci müzik yayımcısı ve editörü Heugel şirketi ile anlaşma imzalayarak Madeleine Kilise'si ile olan anlaşmasını da sonlandırmıştır.

Beste çalışmalarına aralıksız devam eden besteci 1909 yılında yayımcı Heugel şirketi ile kontratını yenilemiştir. 1915 yılında piyano için bestelemiş olduğu *Nocturne* ve *Barcarolle* adlı eserlerinden oluşan albümünü yayınlayan besteci yine aynı yıl Robert Schumann'ın ve Bach'ın 48 Preludes and Fugues adlı eserlerinin de editörlüğünü yapmıştır (Bentley, t.y.).

Çok sayıda oda müziği eseri ve solo enstrüman eserleri de bulunan bestecinin araştırmalar sonucu editörlük konusunda da bu yıllarda çok aktif işler yaptığı görülmüştür. Müzik hayatını dolu dolu geçirdiği görülen bestecinin mesleğinin olgunluk döneminde çokça eser verdiği görülür. “*Masques et Bergamasques, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Pénélope Operası* olgunluk çağı eserleri arasında örnek olarak verilebilir” (Zon, 201: 305).

“Bestecinin 1903'ten 1924'e kadar olan kısmı oldukça trajik geçmiştir. Eserlerinin istediği ve hak ettiği yeri bulamadığı düşüncesi bestecide sürekli hakimdir” (Landormy, 1931: 295). 1920 yılının başlarında ciddi bir hastalığa yakalanan besteci rahatsızlığına rağmen ikinci piyanolu beşlisinin ikinci ve üçüncü bölümlerini kısa zaman içinde tamamlamıştır. Yine aynı yıl ikinci viyolonsel sonatına başlamış ve kısa sürede onu da tamamlamıştır. 1920'den vefatına kadar geçen sürede aşırı sigara kullanımı ile ilişkili olarak bronşit ve zatürre gibi sorunlarla mücadele eden besteci vefatından bir yıl önce olan 1923'te üstün başarı ödülü olan *The Grand Croix of the Legion d'Honneur*'u almıştır. Son bestesi olan yaylı kuartetine de yine 1923'te başlamış, *Ronsar a son ame*

adlı eserine de başlamışken duyma problemi yaşamaya başlamıştır. Seri hastalıkları sebebiyle yaşam kalitesi oldukça düşen besteci 4 Kasım 1924'te Paris'teki evinde vefat etmiş 8 kasımda düzenlenen cenaze töreni ile son yolculuğuna uğurlanmıştır.



Şekil 2. 1912 yazında Gabriel Faure Metropol Otelde Penelope Operası üzerinde çalışırken⁶

“Geç romantik dönem ile empresyonist akım arasındaki geçiş yıllarına denk gelen Gabriel Faure'nin besteleri incelendiğinde müzikal üslubunun sade, yalın ve duygu yüklü olduğu göze çarpmaktadır” (Aktüze, 2003: 30). Kilise müziği üzerine olan çalışmaları ile eserlerini modal yapılar üzerine kuran bestecinin eserlerinde bestecinin kimliği niteliğindeki temaları kendini belli etmektedir.

Bestecinin, şarkı ve kısa eserler bestelemesi iki taraflı eleştiri sebebi olsa da eserlerindeki sadelik ve yalınlık bestecinin eserlerindeki kendine has dokuyu ön plana çıkararak özgünlüğünü kaybetmemektedir. Post- Romantik Dönem'in abartısını reddederek, sade ve yalın bir besteleme tekniği üzerinde duran besteci oda müziği eserleri ve şarkıları ile dönemin bestecilerinden farklı bir yol izleyen Faure'nin, dönem içerisinde senfoni ve opera besteleme konusundaki yoğun eğilimin arasında bulunmamayı tercih ettiği görülmektedir. Empresyonizmin müzikteki yansımalarını eserlerine aktaran besteci dönemin müzikteki özellikleri gereği kromatik dizileri, eserde hissettirilecek atmosfer yoğunluğunu, belirsizlik hissi bırakan vurguları sıklıkla eserlerine aktarmıştır. Bestecinin önemli yetilerinin yanında eleştirilenlerce, ününün olması gerekenden geç gelme sebebinin bestecinin aldığı idari görevlerden dolayı olduğu yönündedir. Hayatı boyunca küçük yaşlardan itibaren eğitimi sebebiyle ailesinden uzakta yaşasa da Faure'nin ailesi ile olan bağlarının her zaman güçlü olduğu görülmektedir.

Op. 24, Elegy

Gabriel Faure'nin viyolonsel ve piyano için yazdığı *Elegy* kelime anlamı itibariyle Antik Yunan'dan kalma bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır. Oxford Üniversitesinin Antik Yunan ile ilgili çalışmalarının bulunduğu kaynaklar arasında *Elegy* kelimesinin tarihçesi hakkında ulaşılan bilgilere göre ilk defa Antik Yunanda kullanıldığı düşünülen *Elegy* kelimesi,

⁶ Johnson, G., (2009), *Gabriel Faure: The Songs And Their Poets*, Gabriel Faure'nin derginin iç kapak sayfasında yer alan fotoğrafı.

ἔλεγος (*elegos*), *ἐλεγεία* (*elegia*) ve türevi olan *ἐλεγείον* (*elegeion*) kelimelerinden türemiş olup iki anlam taşımaktadır (Chantraine, 2009, *Ancient Greek Elegy*). Araştırmalar sonucu Yunanca'daki *elegos* kelimesinin Ermenice'deki *elegn* kelimesi ile aynı etimolojik kökten geldiği görülmektedir. İki kelimenin de aynı anlamları taşıması dikkat çekici bulunurken aynı tür nefesli çalgılara atıfta bulunan anlamlar taşıdıkları görülmektedir (Chantraine, 2009: 10).

Bu da *Elegy* kelimesinin farklı kültürlerde aynı ya da yakın anlamlara geldiğini göstermektedir.

İlk anlamı günümüzde *aulos* (*αὐλός*) adındaki obuaya benzeyen çift kamışlı Antik Yunan çalgısı eşliğinde vokalin eşlik ettiği kederli bir şarkıyı icra etmesi anlamını taşımaktadır. Diğer anlamı belirli bir ritim üzerinde kurulan iki mısranın oluşturduğu bir beyitin çeşitlilikleri ile ilgilidir. Altı veya beş bölmeli ağıtlar olarak da göreceğimiz bu kombinasyonların oluşturduğu ağıt şarkılar ve şiirler ilk anlamı ile ilgisizmiş gibi görünse de kaynaklar incelendiğinde iki anlamın da iç içe bir bütünlük oluşturduğu görülmektedir (Chantraine, 2009: 9).

Elegy hem müzikte hem de edebiyatta aynı anlam paydasında buluşarak iki dalda da birbirinin destekçisi konumundadır. Türk Dil Kurumundan edinilen bilgilere göre mersiye, divan edebiyatında şiirin temel konularından olup ‘ölülerin arkasından duyulan acıyı ve hüznü ifade etmek için kullanılan edebi bir terimdir.’⁷ Müzikteki *Elegy* ile edebiyattaki mersiye türleri birbirleriyle farklı alanlarda aynı anlamlara gelen türler olarak görülmektedir. *Elegy* başlıklı ya da türü eserlerde ağıt kelimesinin ağıt şarkıları söyleme, duyguları ifade etmek için aranan yollar olarak nitelendiği görülmektedir. Bu da *elegy* kelimesinin hüznü, kederli, acıyı simgeleyen duyguları betimlemek için aranan çeşitli ifade yollarının genel adı olduğunu göstermektedir. Türk Dil Kurumu kaynakları ve etimolojik bilgiye ulaşmak için bakılan kaynaklar incelendiğinde de *elegy*'nin ve mersiye kelimesinin ağıt anlamları taşıdıkları görülmektedir.

Gabriel Faure'nin otuz dört yaşındayken bestelediği 1880 tarihli op. 24 numaralı *Elegy* adlı eseri romantik dönemin sonu ile Empresyonist dönemin başlangıcına denk gelen bir tarihsel periyoda rastlamaktadır. Besteci *Elegy* adlı eserini 1880 yılında bestelediği ilk piyanolu kuarteti ile eş zamanlı bestelemiştir. İlk resmi performansı Paris Konservatuvarında Profesör olan viyolonsel sanatçısı Jules Loeb tarafından 1883 yılının aralık ayında *The Société Nationale De Musique*'de gerçekleştirilen *Elegy* üç bölmeli şarkı formunda olsa da klasik dönemin bilinen üç bölmeli şarkı formu kurallarından daha esnek bir yapıya sahiptir. İlk sergilenişinde sonat adı altında sergilenene eser Jules Loeb'in icrası ile ona ithaf edilmiştir. Dönemde bir öncekine tepkisel doğan akımlar ile sanatın her dalında formlar dışına çıkılırken dönemin eserlerine bakıldığında katı ve keskin kuralların değişmekte olduğu da görülmektedir.

Faure'nin tamamlamaktan vazgeçtiği viyolonsel sonatının ikinci bölümü olarak bestelenen *Elegy*, üç bölme şarkı formu özellikleri taşıırken ikinci bölüm dinginliğindedir. Bu da esere özgünlük katan bir özellik

⁷ Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 01. 12. 2021

niteliğindedir. *Elegy* orkestra şefi Edouard Colonne'ın isteği üzerine ilk icrasından birkaç yıl sonra orkestra eşlikli olarak düzenlenmiştir (Counts, 2012: 1).

Post- Romantik Dönem ile Empresyonist akımın müzikteki etkilerini taşıyan op. 24 numaralı *Elegy* adlı eserde müzikal üslup bakımından sadelik, duygusal derinlik ve tınılarda yoğunluk arayışı ön plandadır. Bu özellikler dinleyici için duygusal devinim, derinleşme ve kaybetme hissiyatı yaşatabilir niteliktedir. “Gabriel Faure'nin biten nişanlılık sürecinin ardından yaşadığı duygusal karmaşaların bir yansıması niteliğindeki eserde cümle yapılarındaki duygusal iniş-çıkışlar oldukça belirgindir” (Nectoux, 1991: 293). “Gabriel Faure'nin 1900'lerdeki bestelerine bakıldığında her birinde ayrı bir anlatım ve duygu yükü görülmektedir” (Johson, 2009: 124).

Yine Evin İlyasoğlu'nun *Zaman İçinde Müzik* adlı kitabı incelendiğinde de bestecinin biten nişanlılık sürecinin ardından geçirdiği duygusal travmanın eserlerine yansıdığı ve hatta *Elegy*'nin bestelenme hikayesi olarak da yer aldığı bilgilerine ulaşılmaktadır. Esere bu bilgiler ışığında bakıldığında eserdeki ağır ve kasvetli hava anlaşılmaktadır. Romantik dönem stilin özelliklerini özgünlüğünü kaybetmeden taşıyan eserde formlar içinde müzikal özgürlük, lirik melodik dokular ve geçişler, dramatik kontrast müzikal renkler, tekrar eden temalarla dinleyiciye hissettirilen dokunaklı ve kasvetli bir atmosfer görülmektedir. 2. ve 6. ölçüler birbirinin tekrarı niteliğinde birbirine atmosfer olarak farklılık oluşturmaktadır. 10., 11., 12. ölçüler yine bir ısrar hissiyatıyla yoğunluğa katkıda bulunmaktadır. A temasının tekrar geldiği 40. ölçü de yine tekrar ederek birbirinin anlamını güçlendiren temalar arasındadır.

Üç Bölmeli Şarkı Formu

Üç bölmeli şarkı formunu incelemeyen önce bölmeleri oluşturan yapıları parçalarına ayırarak anlamlarını bilmek gerekir. Bu biçimlerinin anlamlarına değinmek *Elegy* adlı eseri incelerken aydınlatıcı nitelikte olacaktır.

İlhan Usmanbaş'ın *Müzikte Biçimler* adlı kitabında yer alan bilgilere göre cümle:

Ezgisel örgenlerden kurulu belirli bir uyular sırasıdır; genellikle iki-sekiz ölçü olan ve bir bitişle, kalışla tamamlanan (tam ya da yarım kalış) tutarlı bir parçacıktır. Bölme: İki, üç, dört tutarlı cümlenin art arda gelmesinden oluşur (bir cümle de olabilir, yeterli genişlikte ise) ve tam kalışla biter. Şarkı/ lied biçimi: iki ya da üç bölmeden oluşan, bir bütünlük gösteren ve tam kalışa biten bir tam parçadır (Usmanbaş, 1974: 30).

Sonat, bir ya da iki enstrümana yazılmış, iki enstrüman için genellikle piyano eşliğinde üç ya da dört bölümden oluşan müzikal yapıtlardır.

Fransa ve Flaman kökenli *chansora* adındaki müzik türünden türeyen sonat, İtalyanca'daki *sonare* ve ingilizce'deki *to sound* fiilin geçmişteki anlamdaşlarından türeyerek 16. yy.'daki klasik müzik eserlerinin çoğunlukla *cantata* olarak bilinen vokal ve klavye eşliğinde oluşmasına tepki olarak doğmuştur. Rönesans'tan günümüze kadar evrilen form 18. yy.' da neredeyse mevcut formuna ulaşmıştır. Sonat türünün ilk örneği G. Gorzani'nin 1561 yılında lut için yazdığı *per luito* (lut için) adlı eseridir. 1600 ve 1700 yılları arasında süitten daha üst görülerek geliştirilmeye devam edilmiştir (Wingfield, 2008: 138).

Değişen tarihler ile sonat yeni kurallar ve kendine özgü dokulara bürünmüştür. Her çağ için farklı özelliklere sahip olmuştur. Başlarda sadece dini içerikli konular için sonatlar bestelenirken zamanla *sonata da camera* (oda sonatı) da gelişerek sonatın yönünü değiştirmiştir. 1700 yılına gelindiğinde müzik yapıtları içinde bir tür olarak varlığını kabul ettiren sonat, klasik dönemde ön planda bir tür olup bu türde çok fazla eser verilmiştir (Finkelstein, 2000: 52).

Üç bölmeli biçim: Birinci bölüme koşut yapıda bir dönemdir; kurala göre gelen çeken tonunda bir tam kalışla biter. İkinci bölme üç cümlelik bir cümle demetidir: başlangıcında çeken tonunda, daha sonra alt çeken, sona doğru eksen tonundadır. İki bölmenin bitişlerinde benzerlik vardır. Üç bölmeli biçimlerin ilkesi başlangıç bölmesine dönme ilkesidir. Tam bir dönüş etkisi olabilmesi için tam bir uzaklaşma olmalıdır. Bu uzaklaşma ikinci bölmede dönüşü gerçekleştirir. Bu dönüşle tekrarlı dönemlerin ikinci cümlelerinin dönüşlerini karıştırmamak gerekir. Bunlarda gerçek bir uzaklaşma olmadığı için dönüş sadece bir tekrardan başka bir şey değildir. Böylece ikinci bölme daha öncekilere göre başka bir anlam kazanmaktadır. İki bölmeli bir biçimin ikinci bölmesi birincinin bir devamı, gelişmesi ve tamamlayıcısıdır. Oysa üç bölmelilerde ikinci bölme ancak bir ara bölmedir, bir kalışa değil bir dönüşe doğru gitmektedir (Usmanbaş, 1974: 35-36).

Sonata (it.) türkçe adıyla sonat, üç ya da dört bölümden oluşan çalgısal yapıtlardır. Tek çalgı için, piyanoyla birlikte iki çalgı için ya da oda müziği toplulukları için sonatlar vardır. Canlı bir *Allegro* (it.), ağır ve duygulu bir *Andante* (it.), atik ve kıvrak ritimli bir *Scherzo* (it.) ve parlak bir Final, örnek bir sonatın bölümleridir. Sonat ayrıca bir biçim olarak, birinci bölüm biçimi olarak (A-B-A) senfoni biçimine de uyarlanmıştır. (İlyasoğlu, t.y.)

Sonat kelimesi müzik yapıtları arasında bir tür olarak ayrıca diğer anlamıyla sonat türlerinin de sahip olduğu ilk bölümler için kullanılan sonat formu ile anlamlarıyla bilmek gerekmektedir. Genellikle sonat türünün ilk bölümlerinde kullanılan form, sonat formudur. Söz konusu eser için üzerinde durulacak klasik dönem sonatları genellikle üç ya da dört bölümden oluşmaktadır. “İlk bölümler *sonat allegrosu* denilen yürük ya da hızlı tempodan oluşurken nadiren şarkı formunda örneklere de rastlanabilmektedir” (İlyasoğlu, t.y.). İkinci bölümler yavaş, ağır tempolarda olup genellikle farklı tonalitelere dönüşmektedirler. Üçüncü bölümler ise daha yürük bir tempoda genellikle *menuet* olarak adlandırılan bölümlerdir.

Menuet, 17. ve 18. yy.larda Fransa'da özellikle belirmiş, fransızca kökenli bir kelime olup, şarkı formlarından oluşmaktadır. Klasik dönemde üçüncü bölümler bazen de *scherzo* (it) formunda görülmektedir. Dördüncü

bölmeler ise *rondo* formunda olup canlı karakter özelliklerine sahiptir. Barok ve Klasik dönem sonat formları birbirinden ayrılan yönleri ile günümüze kadar evrilmiş ve mevcut sonat formu oluşmuştur. (İlyasoğlu, t.y.)⁸

Op. 24, Elegy'nin Form Analizi ve Eser Hakkında Teknik Öneriler

Tablo 1. Op. 24, Elegy Form Analizi

A BÖLMESİ	B BÖLMESİ	A BÖLMESİ
Cümle a: 2-6	Cümle a: 23- 24	Cümle a: 40- 47
Cümle a: 6-10	Cümle b: 25-26	Cümle b: 48- 49
Cümle b: 11-15	Cümle a':30- 31	Cümle b': 50-54
Cümle b':15-18	Cümle b': 32-33	
Cümle a:18-22	Cümle c: 34-36	
	Köprü: 37-39	

Üç bölmeli şarkı formunda yazılan eser klasik dönem tam üç bölmeli şarkı formunun dışına dönemin özellikleri ve müzikteki arayışları gereği yer yer çıkmaktadır. Eser 4/4'lük ölçü yapısında olup *molto adagio* (it: çok yavaş) tempodadır. *ppp* (it: *molto pianissimo*- çok çok hafif), *pp* (it: *pianissimo*, çok hafif), *p* (it: *piano* hafif), *sp* (it: *subito piano*, birdenbire sessizlik), *f* (it: *forte* kuvvetli), *ff* (it: *fortissimo*, çok güçlü) nüansların yer aldığı eserde *mf* (it: *mezzo forte*, orta gürlükte) nüansının istenmemiş olması dikkat çekicidir. Besteci, *p* nüansların ani *cc* (it: *crescendo*, giderek yükselen bir ses ile) ifadeler ile *f*, *ff*, *fff* gibi ani ve gürlük belirten seslere ulaşan pasajları ile birden *fff* nüansa sahip pasajların *sp* işaretleri ile aniden sonlandığı renk arayışlarına sıklıkla yer vermiştir. Do minör tonunda başlayan eser la bemol majör tonuna giderek ardından tekrar do minör tonunda sonlanmaktadır. Üç bölmeli şarkı formundan oluşan eserde A içinde a-a-b-b'-a olarak küçük cümlelere ayrılmaktadır.



Şekil 2. Ölçü: 1- 13

Piyanoda bir ölçüye yayılan 8'lik notaların duyurduğu girişin ardından 2. ölçü ile viyolonselde doygun tonda gelen *forte* nüanstaki birinci bölme başlamaktadır. Eserde 1. ölçüden 23. ölçüye kadar olan kısım A bölmesidir. Birinci bölme kendi içinde a-a-b-b'-a cümlelerine ayrılmaktadır. 2. ve 6. cümleler arası a cümlesidir. a cümlesi mükemmel otantik kadans ile 6. cümlelerin sonunda 2. a cümlesine bağlanmaktadır. İkinci a cümlesi birinci ile aynı melodik yapıda olup *p* (it: *piano*) nüansta ve *legato* (it: *legato*,) deyiştir. Üçüncü ölçüde viyolonselde kontrast oluşturan piyanodaki ters hareket viyolonsel partisini destekleyecek niteliktedir. Piyano-viyolonsel arasındaki ters hareketler eserin genelinde görülmektedir. Bu tanım ile bir enstrümanda inici olan temanın diğerinde çıkıcı olması kastedilmektedir. Aşağıdaki örnekte olduğu gibi viyolonselde mi-re-do notalarına karşılık piyanoda sekizlik notalara yayılmış mi-fa-sol notaları görülmektedir.

⁸ İlyasoğlu, E. <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>, Erişim tarihi: 19.05.2022

a



Şekil 3. Ölçü: 3

6. ölçüde başlayan a' cümlesi *piano* nüansta 11. ölçüye kadar aynı melodinin bir sis perdesi arkasından duyulduğu gibi tekrarlanmasından oluşmaktadır. *Piano* nüansta olan bu kısım yine mükemmel otantik kadans ile sonlanmaktadır. İlhan Usmanbaş'ın Müzikte Biçimler kitabında da bahsettiği gibi cümleler arasındaki atmosfer farklılığı da eserin cümleleri arasında yenilenme yaratmaktadır. 11. ölçüde başlayan b teması sol sesinden başlayarak ufak nüans dalgalanmaları ile 15. ölçüde b' cümlesine bağlanmaktadır. Bu cümle tekrar edecek olan a cümlesine giden bir tema ile on dokuzuncu ölçüde tekrar a cümlesinin gelmesiyle tekrarlanmaktadır. Fakat bu sefer nüans *ppp*'dur.

b'



Şekil 4. Ölçü: 16-17

16. ve 17. ölçüler eserin doruk notalarından olduğundan sesi güçlendirmek adına arşe bağlarında değişiklik yapılabilmektedir. Üzerindeki arşe önerileri sesin yeterince kuvvetli çıkmasına olanak vermezse fa diyezden sonraki 8'lik olan sol-sol notaları aynı arşede iterek alınabilir. Bu öneri aynı şekilde diğer sol- sol notaları için de geçerlidir. 17. ölçüdeki notalarda ayrı ayrı çekerek arşelerle düzenlenebilir. İkinci seçenek olarak ise fa diyezden sonraki sol-sol notalarını iterek arşede ayrı duyurmak suretiyle yine bağ eklenebilir. Ölçünün son dörtlüğünde gelen sol notalarından ilki iterek ikinci çekerek alınarak yine sesin gürlüğüne ve çalım kolaylığına uygun bir planlama yapılabilmektedir.

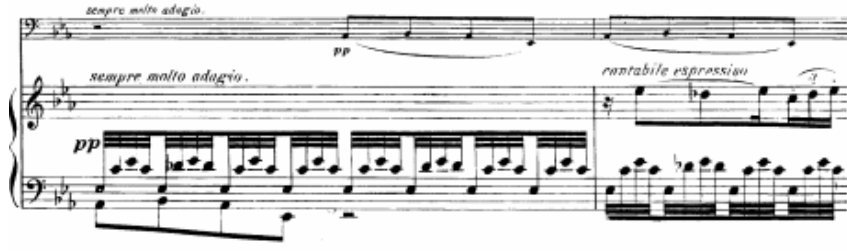
a



Şekil 5. Ölçü: 18-20

18. ölçüde A temasındaki ana tema bu kez *ppp* bir deyişle tekrar etmektedir. Bu başlangıç B bölmesine kadar *piano* nüansta devam etmektedir. İkinci a atmosfer farkı olması sebebiyle a' olarak da nitelendirilebilir ancak B bölmesine geçmeden önce tekrar eden a temasındaki farklılıkların olması sebebi ile ikinci a cümlesi a' değil de a olarak tanımlanmıştır. Yeni bir tema ile başlayan b cümlesi dört ölçü süren yeni melodik yapının ardından la bemol majörden mi bemol majöre giden piyanodaki bas seslerle yeni bir cümleye açılmaktadır. Ardından A bölmesi tam bir uzaklaşma etkisi ile ana ton olan do minör tonunda eksen derecede sonlanmaktadır.

A



Şekil 6. Ölçü: 23

B bölümü 22. ölçünün sonundaki tam kalış ile bitişin ardından piyanoda gelen tema ile başlamaktadır. 23. ölçüde başlayan B bölümü kendi içinde a-b-a'-b'-c ve köprüden oluşmaktadır. Viyolonseldeki yeni tema eserde ilk kez duyurulan ara bölme niteliğinde olup piyanonun hareketli eşliği ile devam etmektedir. *Espressivo* ifade ile viyolonselde tekrar eden tema 8'lik notalar içerisinde duyuruların üçlemeler ile ardından gelen gam dizisindeki notalardan oluşan çıkıcı teması ile gürleşen bir ifadede A bölümüne bağlanmaktadır. Biten a cümlesinin ardından başlayan tema *sempre diminuendo* (it: eksilerek gibi anlamlara gelir) ifade ile do minör tonunda sonlanmaktadır. 22. ölçünün sonunda ölgün ve yorgun bir yapıda usulca sonlanır.



Şekil 7. Ölçü: 23-25

23. ölçüdeki ufak pasajlar daha aydınlık duyulması için sol telinde, daha puslu bir tını için do telinden alınabilir. İki şekilde de renk ve tını iyi olmaktadır. Do telinde tercihen glissando etkisi için parmak aynı parmak numaraları ile vurgulu bir akış sağlanabilir. *Sempre molto adagio* (it: daima çok yavaşça anlamına gelir) olan pasaj dingin bir atmosfer yaratır. Faure için eserlerinde her zaman sade fakat dolu bir atmosfer yaratma uğraşısında olduğu söylenir bu kısım da piyano ile birlikte buna örnek bir pasajdır. Bu kısımda viyolonsel ve piyano arasındaki diyalog bu sefer piyanonun şarkıyı söylemesi yani melodiye hakim olması ile 29. ölçünün sonuna kadar devam eder. Bu esnada viyolonsel sekizlik notalar ile ton değişimlerinde akor seslerini duyurmaktadır.

Bu bölmede viyolonsel ve piyano soru-cevap şeklinde yeni bir atmosfer yaratarak A bölümüne hazırlık yapmaktadır. Piyanoda farklı bir iklimmiş gibi duyurulan uçucu notaların ve bas seslerin ilerleyişi ile B bölümü kendine özgün bir yapı kazanmaktadır.



Şekil 8. Ölçü: 30-31

29. ölçüde sonlanan A teması ile viyolonselde dalgalı bir denizde salınan kararsız bir canlıyı tasvir eder gibi görünen ritimli notalardan oluşan *espressivo* bir melodi başlamaktadır. B temasını oluşturan cümlelerin bulunduğu bu bölmedeki 3. ölçüde *poco a poco crescendo* (it) nüans ile *forte* 'ye doğru ivmelenen sesler baskılı ve yoğun dokudaki bir vuruşa sığdırılmış atılama notalar ile ton seslerinin çıkıcı dokusuna taşınmaktadır. Giderek yükselen

ve köpüren bir denize benzetebileceğimiz çalkantılı melodik yapı 39. ölçüde la telinde başlayan A temasının tekrarı ile ısrarcı, net ve kararlı bir duyguda tekrarlanır. Bu pasaj ikinci telde daha aydınlık bir duyum ile ya da üçüncü telde tercihen daha koyu renk tercih edilecekse üçüncü parmak ile başlatılabilir. Bu pasajın 3.teldki duyumu için puslu ve karanlık bir dokusu olduğu yorumu yapılabilir.



Şekil 9. Ölçü: 34-35

34. ve 35. ölçülerdeki pasaj iki alternatif parmak numarası ve arşe planlamasına olanak vermektedir. Birinci alternatif tüm pasaj kapalı tel alınarak çalınabilir. La telinde gelen dördüncü pozisyon la notası ikinci parmak ile basılabilir. Küçük ele sahip olanlar birinci parmak ile basabilir. İkinci alternatifte ise re telinde gelen boş tel re notası ve sol telinde gelebilecek olan sol notası boş tellerde alınabilir. Bu pasaj *forte* nüansta olduğu için boş tel almak da tercihe binaen uygun olacaktır.



Şekil 10. Ölçü: 36-37

36. ölçünün 37. ölçüye bağlandığı pasaj için iki alternatif olabilir. Birinci seçenek 37. ölçüdeki otuz ikilik altılama notalar mevcut bağları ile çalınabilir. İkinci seçenekte ise birer vuruşluk notalar şeklinde bağlar ayrılabilir. İkisi de uygun olacaktır. Sol el için 37. ölçüdeki mi bemolden sonra birinci parmakla pasaj devam ettirilebilir. Bu da bir seçenek olacaktır.



Şekil 11. Ölçü: 40-43

40. ölçüde A teması tekrar başlayarak öncesindeki çıkıcı forte gamın ulaştırdığı bir üst oktavda ana temayı tekrar duyurmaktadır. Bu sefer ısrarcı, kararlı ve keskin ifade ikiye katlanmıştır. Bu ısrarlı ve kararlı tekrar ani bir şekilde 42. ölçünün sonunda gelen decrescendo ile 46. ölçü sonunda fırtına sonrası bir sessizliğe bürünür. Kırk yedinci ölçü ile sona doğru giden düz bir duygusal ifadeye bürünen melodi *piano* nüans içinde hafif dalgalanmalar ile beş ölçü daha devam ederek *ppp* nüansta adeta hiçliği tasvir eden bir deyişle noktalanır ve 8'likle eser son bulur. a cümlesinin tekrarındaki ısrarcı duyumun güçlenmesi için parmak numaralı kişisel olarak değiştirilebilir. 3.parmak numarası nota geçişlerinde kullanılabilir v hafif cümlelerin duyumu glissando ile güçlendirilebilir.



Şekil 12. Ölçü: 4/7

Tam gelişmiş üç bölmeli şarkı tanımına uyan eser B bölümünün ardından A bölümünün tekrarıyla sonlanır. A-B-A yapısı üzerine kurulu do minör tonundaki eser piyanoda tekrar eden 8'lik notaların üzerine kurulu viyolonsel teması ile başlamaktadır. Eserdeki dinamik giriş cümlesi B bölümündeki kasvetli atmosfer ile kontrast renk oluşturmaktadır. La bemol majörde yazılan ara bölüm viyolonselde gelen melodi ile tekrar girişteki temaya dönerek soru-cevap gibi bir diyalog hissettirmektedir. A temasının tekrar ettiği viyolonseldeki son pasaj konçerto sonlarındaki çıkıcı temaları anımsatan bir çıkış ile eserin bitişini hazırlamaktadır. Adeta fırtınalı bir havayı tasvir edercesine giderek yükselen bir ses ile doruk noktasına ulaşan tema piyanonun ara bölmedeki temasına dönmesi ile son bulur. Birinci bölümün kısaltılmış bir tekrarı olan bu çıkıcı tema ardından B bölümünde duyurulan melankolik temanın kısa bir tekrarının piyano-viyolonsel birlikteliğiyle sonlanmıştır. İlk performansından itibaren melodik güzelliği ile popülerliğini hiç kaybetmeyen eser çeşitli enstrümanların repertuarlarında da yer alarak ölümsüzlüğünü korumaktadır.

A bölmeli ikinci gelişinde ilk A bölümündeki a cümlesinin tekrarı ile başlamaktadır. Bu sefer a cümlesi *fortissimo* nuansta eserin doruk noktası olarak nitelendirilebilecek son tekrarı ile ısrarcı, isyankâr ve kararlı bir atmosferde karşımıza çıkmaktadır. Giderek *diminuendo* bir deyişle sonlanan tema viyolonselde görünen ikinci bir uzatma cümlesi ile eserin sonlanmasına zemin hazırlamaktadır. Ölgün ve yok olmuş bir durumu tasvir eden bir bitiş etkisi ile eser *ppp* nuansta sonlanmaktadır.

SONUÇ

Post- romantik dönem ile 20. yy. başlangıcı arasında uzanan geniş bir tarihsel aralığa etki eden besteleri ile Gabriel Faure, Post- Romantik Dönemin öncülerinden olup Empresyonist akımın temsilcilerindendir. Bestecinin müzik eğitim geçmişi, eserlerindeki besteleme tekniği ve temalarındaki melodik yapıların üslubu incelendiğinde yapıtlarındaki sadelik, dil üslubundaki yalınlık, kromatik dizileri oluşturan yoğun tınların süslediği kısa ve çoğunlukla orta uzunluktaki cümleler görülmektedir. Form ve viyolonsel tekniği açısından incelenen *Op. 24* numaralı *Elegy* adlı eserde, bestecinin özgünlük çabası ile klasik formlardan daha uzak durma çabası sonucu armonik dokuların daha yoğun renk arayışlarıyla harmanlandığı eser, kısa ve şiirsel fakat dokunaklı bir temaya sahiptir. Fransız sanatının romantizmi ile kendi özgün yaratı özelliklerini eserine aktaran besteci, eserin müzikal yapısını tutarlı, zamanlamayı tutan yoğun ama sade bir giriş cümlesindeki soru-cevap şeklinde görünen bir ilk cümle ile başlatmıştır. Eser baştan sona kadar müzikal yapı olarak anlaşılır, yalın cümlelerin oluşturduğu eser klasik sonat allegrosu formunun tipik bir örneği konumundadır. Do minör tonunda bestelenen eser minör tonun vermiş olduğu yoğun ve koyu ton beklentisini ağır tempoda uzayan dörtlüklerin legato bağlantısı ile dinleyiciye aktarmaktadır.

Faure, Camille Saint- Saens ile olan arkadaşlık ve hoca-öğrenci ilişkisi sayesinde Saens'in müzik üslubundan ve tekniğinden yoğun olarak etkilenmiş, kendisi de Claude Debussy (1862-1918) gibi isimlere ilham kaynağı olmuştur.

Bu eser, konservatuvarların lise ve lisans seviyeleri için viyolonselcilerin sağ el ve sol el tekniği açısından zorlayıcı pasajlara sahip olmamakla birlikte eserde daha çok cümlelerdeki belirginlik beklentisiyle yoğun ve koyu arşe tonunun esere katacağı doygun bir ifadenin yarattığı atmosferin ağırlığını ön plana çıkarmaktadır. Özellikle eserin girişindeki ilk cümlede icracıdan istenen doyurucu ve koyu tonun ve renk arayışının çalışma aşamasının uzun vakit aldığı ve bu konu üzerinde iyice düşünülerek cümlelemeler üzerinde titizlikle durulmasının iyi olacağı düşünülmektedir. Sade ve yoğun renk arayışı için ön çalışma yapmak eseri daha iyi anlayarak çalabilmek için faydalı olacaktır. Eserin orijinalinde belirtilen arşe bağlarından farklı olarak kişisel arşe bağları eklenebilmektedir. Fakat eserdeki orijinal bağlar cümlelemeleri oldukça yalın ortaya çıkardığından buna çok gerek olduğu düşünülmemektedir. Çalışmalar sonucu bu kısmın kişisel tercihler doğrultusunda düşünülmesi ve kolaylaştırıcı arşe bağları ile eserdeki renklerin daha net gösterilebileceği kanısına varılmıştır. Eser, lise ve lisans düzeyinde rahatlıkla çalınabilecek seviyede olup kişiye sol el için parmaklarda artikülasyonu geliştirme, *acelite* (it: hızlı ve çevikçe) kazandırma, ritimsel öğeleri çalıştırırken hızlı pasajları daha hafif çalabilme gibi yetiler kazandırmaktadır. *Legato* pasajlardaysa arşede sürekliliği kazandırmaya yardımcıdır. Melodik yapısının yalın hali ile senkoplu ritimlerde ve kompleks ritmik dokuya sahip pasajlarda ustalık kazanmak için gereken teknik gereksinime sahiptir. Eserin kişiye kattığı kazanımlar olarak bunlar söylenebilmektedir.

KAYNAKÇA / REFERENCES

- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Okumak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bentley, J. A. (1950). *Gabriel Faure: Musician Of Modern France*. Erişim adresi: https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/63730/dalrev_vol29_iss4_pp359_365.pdf?sequence=1&isAllowed=y, [erişim tarihi: 10. 12. 2021](https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/63730_erişim tarihi: 10. 12. 2021)
- Bocquillon, M. F. (2005). *Empresyonizm*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Burger, P. (2017). *Avangard Kuramı*, (Çev. Üzbek, E., Öztürk, Ş.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burton, A. (2002). *A Performer's Guide to the Music of the Classical Period*. London: Associated Board of the Royal Schools of Music. ISBN 978-1-86096-1939.
- Butz, Dr. J. Erişim adresi: <http://www.butz-verlag.de/notenbeispiel/1368.pdf>, erişim tarihi: 01. 12. 2021
- Chantraine, P. (2009). *Grek Etimoloji Sözlüğü, Antik Yunanda Elegy*. (Ed. Taillardat, J., Blanc, A., Ch. de Lamberterie, Perpillou, J.-L.) Harvard Kütüphanesi. Erişim tarihi: 30 Temmuz, 2021, <https://chs.harvard.edu/curated-article/gregory-nagy-ancient-greek-elegy/>
- Counts, J. (2012), *FAURE – ELEGIE*, Erişim tarihi: 29 Ağustos, 2021, <https://utahsymphony.org/explore/2012/01/faure-elegie/>
- Hoffman, P. T. (1994). *Early Modern France: 1450-1700*. 238. Stanford: Stanford University Press.
- Finkelstein, S. (2000). *Müzik Neyi Anlatır*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fischer, E. (1968). *Sanatın Gerekliliği*, 1. Baskı (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: De Yayınevi.
- İlyasoğlu, E. (2005). *Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler: Cemal Reşit Rey*, 1. Baskı. İstanbul: Dünya Basımevi.

- İlyasoğlu, E. *Müzik Terimleri Sözlüğü*. Erişim tarihi: 19 Mayıs, 2022, <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>
- Johnson, G. (2009). *Gabriel Faure: The Songs and Their Poets*. London: Ashgate Publishing Limited.
- Nectoux, J. M. (1991). *Gabriel Faure: A Musical Life*. (Çev. Roger Nichols).
- Phillips, E. R. (2000). *Gabriel Faure: A Guide to Research*. New York: Garland Publishing, Inc.
- Türk Dil Kurumu, *İnternet Sözlüğü*, Erişim tarihi: 1 Aralık, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>,
- Turani, A. (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.
- Landormy, P. (1931). *The Musical Quarterly Dergisi* 3. Sayı- *Gabriel Faure, A Neglected Master*, Oxford: Oxford University Press.
- Zon, B. (2018). *Nineteenth-Century Music Review*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wingfield, P. (2008). *Towards a Theory of Sonata Form as Reception History*. DOI:10.1111/j.1468-2249.2008.00283.x Oxford: Wiley- Blackwell Publishing Ltd.

KORO MÜZİĞİ EĞİTİMİ VE ÖZGÜVEN KAVRAMI ÜZERİNE KURAMSAL BİR İNCELEME**A Theoretical Research On Choir Music/Education And Self-Confidence****Derya KAÇMAZ***
Başak ÇAĞLAR****ÖZ**

Koro müziği ve uygulamalarının kişilerin bireysel ve sosyal gelişimleri için uygun ortamlar oluşturduğu söylenebilir. Birlikte şarkı söylemenin; diğer koristler ile ortak bir ürün sunmak, sorumluluk almak, topluluk içerisinde kendini var edip ortaya koymak gibi etkili sonuçları olabilmektedir. Bu noktada, koro müziği uygulamalarının kişinin özgüveninin şekillenmesi ve beslenmesi bakımından yardımcı bir unsur olduğu düşünülmektedir. Özgüven, yaşantılar sonucu oluşmakta olup, kişinin hayata karşı duruşunu belirleyen temel unsurlardandır. Aile, okul, ikili ilişkiler, meslek hayatı vb. gibi bütün yaşam alanlarında kişilerin özgüvenlerini nasıl yansıttıkları belirleyici olmaktadır. Müzik eğitimi ve koro alanında çalışan araştırmacılar, eğiticiler, koristler, öğrenciler ve koro şefleri için, koro müziği ve eğitiminin kişilerin özgüven algılarına olumlu katkılarda bulunduğu ve bulunacağı kabulünden hareketle; bu doğrultuda yapılacak çalışmaların etkili sonuçlar doğuracağı düşünülmektedir. Alan yazında koro müziği ve özgüven ilişkisine dair az sayıda çalışma olması, diğer bir deyişle, daha çok son yıllarda çalışılmaya başlanması nedeniyle, bu ve bu tür çalışmaların gerekli olduğu ve ardından gelen çalışmalara da bir perspektif sunacağı beklenmektedir. Araştırma, koro müziği ve eğitimi ile özgüven unsuru arasında nasıl bir ilişki vardır?" sorusu üzerine odaklanmış nitel bir çalışmadır. Literatür tarama ile bir kuramsal çerçeve oluşturulmuş, sonuç ve tartışma bölümünde ise bu teorik temele dayanarak ilişkiler kurularak değerlendirilmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Koro müziği, koro eğitimi, özgüven, müzik psikolojisi, müziğin sosyal psikolojisi.

ABSTRACT

As is known, choir music and practices generate suitable conditions for individual and social progress. Singing together has some effective results like forming a collective product with other chorists, expressing self in an ensemble, and taking responsibility. At this point, it is considered that; choir music practices are a supporting factor for forming and shaping one's self-confidence. Self-confidence forms with daily-life experiences and a basic factor for one's life stance. It's determinative that how individuals reflect their self-confidence in every aspects of life as; family, school, career, etc. Based on acceptance that; choir music and education makes positive contribution for self-confidence perception; this kind of researchs will have effective consequences for educators, chorists, students, choir conductors and field researchers. Owing to the rarity of studies on choir music and self-confidence relations; it is predicted that, this kind of researches are required and will give different perspectives for literature. This is a qualitative study focused on the research question: "How is the relation between choir music and education with self-confidence?". A conceptual framework constituted with literature review. Relations between choir music and self-confidence evaluated in discussion-conclusion title based on the theoretical point of view.

Keywords: Choir music, choral education, self-confidence, music psychology, social psychology of music.

Derleme Makalesi/Review Article Geliş Tarihi/Received Date: 22.02.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 03.03.2022

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi A.B.D., deryakacmaz77@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9248-6954

** Milli Eğitim Bakanlığı, Müzik Öğretmeni, caglarbasak@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-3604-1552

EXTENDED ABSTRACT

The study in question is qualitative research that focuses on the question of “what is the relationship between choral music/education and self-confidence?”. A theoretical framework was created through a literature review. In the conclusion-discussion section, relations were established and evaluations were carried out based on this theoretical basis. Everyone recognizes the healing effect of art on people. Beyond any doubt, one of the most emotionally interacted areas is music among all branches of art. Playing an instrument, being a member of a choir, or taking a music lesson is very effective in increasing an individual's self-confidence and increasing his/her ability to realize and express themselves (Shepherd, 2020). Choirs can also contribute to social education by influencing families, friends, and environments. The training that is thought to occur on an individual through choirs can become a significant interaction and transformation affecting wider audiences.

The elements of responsibility and discipline in choral practices can be associated mainly with positive social, environmental experiences, which *Rosenberg* highlights in an approach to self-confidence. In choral practices, individuals who have such social interactions will be able to gain positive developments in the dimension of self-confidence thanks to the positive feedback from the group as well as the responsibility they take and the discipline of which they are a component.

When we examine *Maslow's* approach to self-confidence from the theories mentioned in the research and summarized briefly, we find out that there are two components of the need for respect-self-confidence: 1) The need to perceive oneself as adequate and successful 2) The need to be appreciated and respected (İnanç ve Yerlikaya, 2018). Individuals singing in choirs can feel important, take responsibilities for themselves and others, expand their personal boundaries, feel happier, increase their self-confidence, socialize, and experience the feeling of belonging to a group, overcome stage fright, get rid of excuses, express their personality and self-confidence. Participation in choirs contributes to the transformation of the individual himself/herself and to his/her self-actualization. At this point, the concept of “peak experiences”, which Maslow again touched upon, comes to the forefront. What is meant by the peak experience is the moments when a person understands the meaning of his/her life, feels very happy, with a sense of strength and curiosity, moves away from all his/her worries, and integrates with the universe. The concept of “peak experience” also refers to the concepts of self-love and self-acceptance, which E. Fromm also emphasizes regarding self-confidence. The choir-specific practices, which we tried to embody above, and the sense of satisfaction experienced by becoming aware of one's skills and characteristics will eventually lead to a state of completion, including self-confidence.

An individual with high self-confidence also has the ability to empathize in his/her social life. Based on Rogers' approach, empathy can be defined as an individual's ability to see events from other people's perspectives. The fact that choirs are made up of individuals who can empathize is a big factor in the final success. A chorist can understand the negative effects on other group members by not complying with working hours or not working on his/her part on time and by putting himself/herself in their shoes during the process and practice, and can move away from his/her egocentric approach. Or, he/she can help by developing empathy and understanding for his/her friends who are experiencing problems. In both cases, harmonious and healthy communication can be established, which results in tolerance thanks to empathy.

It is possible to see the importance of "eliminating muscle tension, which is highlighted in choir training" (Çevik, 2019: 96) in all areas of life. The state of anxiety that a person feels can also negatively affect his/her self-

confidence. Regardless of the age group, relaxation and breathing exercises are indispensable for choirs to obtain a clear voice while singing. When the individual takes part in choral activities regularly or for a part of his/her life and performs these habits routinely, he/she will contribute to the effort to increase his/her self-confidence by coping with the sense of panic. It is believed that all these musical processes and interactions which we are trying to embody with examples disclose the positive effects of choral music practices on self-confidence. From a theoretical point of view, these interactions can mostly be supported by approaches of *Rosenberg* (experiences in the social environment), *E. Fromm* (self-acceptance and love), *W. James* (area and skills to be successful), and *Maslow's* pyramid of basic needs (confidence-self-actualization). In the approaches of Adler, Erikson, Freud, Horney, Rogers, and Coopersmith to self-confidence, it is seen that factors such as birth-infancy-childhood needs and deficiencies, parental approval, and interest come to the forefront. Undoubtedly, these elements form the basis of self-confidence to a large extent. Also, it is challenging to distinguish the psychological-sociological elements, therefore, the approaches on these issues from each other. However, this study intends to provide an overview of other studies that will be carried out in future processes and draw a theoretical framework. As a result, though the related theories summarized in the study have many common points, it is thought that the connections of the four approaches mentioned above are more concrete, especially with the dynamics of choral music, based on the dimensions they highlight.

In future interdisciplinary studies such as choral music and education or music psychology and music education psychology, these theories can be discussed with other dimensions. Experiments or descriptive studies on self-confidence can be carried out on choral groups. Besides self-confidence, choral music connections of different psychological elements (motivation, self-perception, self-discipline, etc.) can be studied. We can claim that choral groups contain ample research elements in this regard. Such research is significant both in terms of interdisciplinary and feeding the choral music studies, which are relatively limited among music studies. It is believed that such research will create awareness in the education and practice of choral music educators, managers, choral members, and students as well as give them different and rich perspectives, and therefore improve choral music and education.

Kişilik birçok şekilde tanımlansa da tüm tanımlarının ortak noktası bireyin kendine özgü düşünce ve davranışlarını sergileme şeklidir, denilebilir. Bu davranışlar onu diğer bireylerden ayırır ve benzersiz yapar. Bireyin kendine güveni olarak tanımlanan özgüven ve kişilik, birbiriyle bağlantılı iki kavramdır. Çocukluktan itibaren, önce genetik faktörlerin etkisiyle, daha sonra ise çevre faktörüyle şekillendirilip oluşturulan kişilik, özgüvenin de belirleyicisidir Hambly (1997: 9), özgüven bireyin kendi yeteneklerine olan kesin inancıdır. Özgüven, bireyin hayata karşı sergilediği duruşu olarak ifade edilebilir. Özgüven bireyin zorlukları nasıl aştığının bir yansımasıdır (Altıntaş, 2015: 11). Kendini ifade edebilmesinde, iletişim kurabilmesinde, sosyal ilişkiler içerisinde yer edinebilmesinde etkili olan özgüvenin eksikliği durumunda, bireyin yaşam kalitesi olumsuz etkilenebilir; büyük kalabalıklar içerisinde dahi kendini yalnız hissedebilir. Bu yalnızlığı ya da hissettiği başka olumsuz duyguları gidermek adına insanların çoğu zaman duygularını özgürce ifade edebildikleri sanat etkinliklerine katıldıkları görülmektedir. Sanatın insanlar üzerindeki iyileştirici etkisi herkes tarafından kabul görmektedir. Tüm sanat dalları arasında en çok duygusal etkileşim içerisinde olunan alanlardan biri de müziktir. Duygu ve düşüncelerin özgürce notalara yansıtıldığı, sözlerin ve ezginin etkili olduğu müzikle birlikte insanlar, günlük yaşamın üstüne çıkıp güç kazanırken, aynı zamanda birlikte yaşamının kurallarını öğrenip yaşantılarına katkıda bulunurlar (Selanik, 2010: 20) Kişinin sorumluluk duygusu kazanmasında, duygudaşlık kurmayı öğrenmesinde, öz disiplin kazanmasında, ben-merkezci davranmamasında, sosyal ilişkiler kurmasında ve özgüveni yükseltici birçok özelliğin kazanılmasında müziğin gücünden yararlanıldığı görülmektedir. Bir çalgı çalmak, bir koroda bulunmak veya müzik dersi almak; bireyin kendine güveninin artması, kendini fark ve ifade etme yeteneğinin artması açısından çok etkili olmaktadır (Çoban, 2020: 229). Ahlaki niteliklerin, estetik değerlerin ve manevi ihtiyaçların birleşimi ile sağlıklı kişilik gelişiminin mümkün olacağı üzerinde duran Rus eğitimci V. A. Suchomlinsky, müzik eğitiminin müzisyenin eğitimi değil, her şeyden önce insan(lığ)ın eğitimi olduğunu belirtmiştir. Bu açıdan bakıldığında, insanlığı eğitmede büyük bir etkisi olan müzik eğitiminin sahip olduğu en önemli güçlerden birinin, koro eğitimi olduğu söylenebilir (Kabalevsky, 1988: 16, aktaran Değer, 2012: 3). Korolar aracılığı ile bireyler sadece koro kültürünü kazanmakla kalmaz, bu yolla edindiği davranışlarıyla, ailesini, arkadaşlarını, çevresini de etkileyerek toplumsal eğitim anlamında da bir kazançta katkıda bulunabilirler. Korolar aracılığıyla bireyler yetiştirdiği düşünülen eğitim, aslında daha geniş kitleleri etkileyen büyük bir etkileşim ve dönüşüm haline gelebilir.

Koro Müziği ve Eğitimi

“Müzik şarkı söylemekle başlar” Curt Sachs

İnsanın en temel iletişim aracı sesidir. Bireyin çevreyle iletişim kurmasını, konuşabilmesini sağlayan sesi, aynı zamanda sahip olduğu değerli müziksel bir çalgıdır. Sesini kullanan birey, bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir çalgıya sahip olarak yaşamaktadır. İnsan sesinin bu yapısı, koro müziği ile arasındaki etkileşimi çağlar öncesine kadar götürür (Gökçe, 2007: 327). İlkel insanlar, ezgisel anlatımın şarkıcının alanına girdiği düşüncesine sahip olduklarından, salt ezgisel yönü olan çalgıları geliştirmek için bir neden görememişlerdir. Bu sebeple, insan sesi, çalgılardan daha eskiye dayanır ve “müzik şarkı söylemekle başlar” (Sachs, a.g.y: 3;akt. Say, 1995) Sachs, kendi sesine şekil vermek isteyen insanların, iki karşıt yol bulduğunu ve bunların birinin sözlerin egemen olduğu ve sesin bir araç olarak kullanıldığı *logogenik* yol; diğerinin ise içten gelen kızgınlığın, gerginliğin özgürce bırakılmasıyla oluşan, sözlere çok az bağlı olan pathogenik müzik olduğundan bahsetmiştir. Bir başka bilimsel yaklaşımda müziğin dille olan yakın ilişkisinden dolayı konuşma dilinde “söz vurgusuna” dikkat çeken Saygun, bu vurgunun,

sesleri belli olmayan, periyodik dönüşlere eğilim gösteren, özgür tartımlı bir müzik oluşturduğundan bahsetmiştir (aktaran Say, 1995: 31).

Tüm bu yaklaşımlar koronun temelini oluşturan ses müziğinin, ilk çağlardan beri var olduğunu, koroların oluşumlarının ve gelişmelerinin, toplumsal ve kültürel alanda yaşanan gelişimlerle paralellik gösterdiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda, eski Yunan Uygarlığının gelişimini anlatan yapıtlardan, koroların bu uygarlığın gelişiminde önemli bir yer tuttuğunu görmekteyiz. Batı uygarlığının kültürel birikimini sağlayan temel olguların başında çoksesliliği de ortaya çıkartan korolar gelmektedir. Örgütlü bir şekilde şarkı söyleme gereksiniminden ortaya çıkan “Gregor Ezgilerini” 750 yılındaki aynı amaca yönelik Scola-Cantorum adındaki “birlikte şarkı söyleme okulunun” açılması izlemiştir. Bu okul ve daha sonraki yıllarda açılan tüm okullar, örgütlü ve bilimsel olarak, korolar aracılığı ile şarkı söyleyerek sanatsal ve kültürel gelişmelerin toplum içinde doğup büyüüp gelişmesine katkıda bulunmuştur (Apaydın, 2006:574).

“Koro; sayısal oluşum, ses türü, ses kapasitesi ve tını bakımından dengeli, önceden belirlenen bir modele uygun olarak tek ya da çok sesli müzik yapıtlarını seslendirme – yorumlama amacıyla oluşturulan, etkinlikleriyle toplumun kültür ve sanat yaşamına katkıda bulunan ses topluluklarıdır” (Çevik, 1999: 43). Korolar aynı zamanda sosyal gelişim için de uygun ortamlar sağlayarak, diğerleri tarafından nasıl algılandığımızla ilgili de bilgi edinmemizi sağlarlar (Durrant, 2003, aktaran, Şanal, 2011:5). Koroyu oluşturan bireyler ve korolar müzik sayesinde kazandıkları iyi alışkanlıkları çeşitli yollarla topluma yansıtırlar. Bu sebeple korolar, toplumun sadece müzik kültürünün gelişmesine katkı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda o toplumun genel eğitimine de olumlu yönde katkıda bulunurlar (Egüz, 1981, s.28). Koro müziği uygulamalarının eğitime olan katkılarının yanı sıra, sosyal, psikolojik, kültürel alanlarda da insanlar arası etkileşimleri kolaylaştırması ile birçok farklı işleve sahip olduğu söylenebilir:

Bireysel İşlev: Bireylerin kendine olan güvenlerinin arttığı, sorumluluk duygularının geliştiği, zamanı doğru kullanmayı öğrenerek, birlikte iş yapabilme yeteneklerinin arttığı, çok yönlü düşünüp kendini rahatça ifade etme özelliği kazandıkları, duygudaşlık kurmayı öğrendikleri, ben-merkezci özelliklerinden uzaklaştıkları en etkili alanlar koro gruplarıdır.

Toplumsal İşlev: Korolar bireyin bir gruba ait olarak toplumsallaştığı, ortak duyguları paylaşmayı öğrendiği, dayanışmanın ve yardımlaşmanın önemini kavradığı ve bütün bunları topluma yansıttığı gruplardır.

Eğitimsel İşlev: Tüm sanat dallarının içinde müzik, çok sayıda insanın birlikte çalışmasına ve birlikte eğitimine en çok olanak tanıyandır. Özellikle insan sesi ve insan sesinden oluşan korolar, bu çalışmalarını daha yaygın hale getirirler(Egüz,1981, s.28). Korolar bireylerin hem müzik alanında eğitildiği hem de müzik aracılığıyla yaşamsal eğitimlerine katkıda buldukları gruplardır.

Psiko-Sosyal İşlev: Korolar bireylerin sosyal etkinlikler ve dinletiler aracılığıyla, sosyal yaşamın içinde yer alarak psiko-sosyal alandaki gelişmelerini çevreye ve topluma taşıma olanağı bulduğu gruplardır.

Kültürel İşlev: “Genel olarak tüm korolar arasında ortak olan, her koroca benimsenen, kuralların getirdiği bir yaşam biçimi bulunmakla birlikte, her koronun da kendine özgü kurallarından kaynaklanan bir yaşam biçimi vardır. İşte bu yaşam biçimlerine, *koro kültürü* denir” (Apaydın, 2006, s.573). Koro üyelerince benimsenen kural ve davranışlar, paylaşılan duygu ve düşünceler, kazanılan alışkanlık ve müziksel değerler koro kültürünün temelini oluşturur.

Ekonomik İşlev: Her düzeydeki koro kültürü çıktıkları dinleti-festival düzenlemeleri ile organizasyonlar, büyük ekonomik etkinlikler olarak değerlendirilmektedir. (Apaydın, 2006: 572-573).

Her bir koro oluşumu ister karma ister çocuk, sadece kadınlar ya da sadece erkekler, türünden bağımsız olarak kendi özelliklerine göre bireyi etkileyerek, hislerini ve sonucundaki davranışlarını şekillendirebilir. Korolar bireylere, bir gruba ait olma ve ait olduğu grup içinde önemli olmayı hissettirir. Yerinin, varlığının öneminin farkında olan bireylerin kendilerine duydukları saygıları artar ve bu durum özgüven algılarına da olumlu yansır.

Özgüven

Özgüvenin bireyin yaşamını şekillendiren ve hayata karşı duruşunu belirleyen bir olgu olduğu söylenebilir. Hayat boyunca yaşanan düş kırıklıkları ve ruhsal yaralanmalar, sistematik olarak insanın özgüvenini zedeler (Lauster, 2003: 7). Bireyin başka insanlarla kurduğu ilişkilerle doğru orantılı olarak şekillenen özgüven, kişinin tüm yaşantısı boyunca çevresiyle olan ilişkilerinde önemli bir belirleyici olabilir. İnsan kişiliği ne kadar doğru inşa edilirse özgüven de buna bağlı olarak gelişir, dolayısıyla bireyin yaşamdan aldığı doyum artar. İnsanlar farklı yeteneklere ve farklı zekâ düzeylerine sahip olarak gelseler de hiçbir zaman özgüven sahibi ya da özgüvensiz bir birey olarak gelmezler. Bu duygu, bireyin yaşadığı çevrede, yaşantılarına göre şekillenir. (Gökmar, 2014: 91). “Özgüven eksikliği, eğitim yanlışlıkları ve tutarsızlıklarından olabileceği gibi, zaman zaman okul, iş aile ve toplumsal yaşantımızda beklenmeyen kötü olayların sonucu olarak da ortaya çıkabilir. Özgüven eksikliği üstesinden gelinebilecek bir problemdir” (Kasatura,1998: 185). Bireyin ilişkide bulunduğu kişilere karşı güven duyması ona büyük bir destek ve cesaret sağlar. Onaylanan bireyin kendine ve kapasitesine olan inancı artar, özgüvenli insanlar başkalarına güvenir ve kendisine güvenen kişilere karşılık verebilirler (Altıntaş, 2015: 7).

Bu aşamada psikoloji biliminin özgüven kavramına nasıl baktığı, belirli kuramlar üzerinden kısaca verilecektir. Şüphesiz bu kavram ilgili disiplin ve alan yazın içerisinde çok geniş yer kaplamaktadır ancak çalışmamız genel bir çerçeve çizerek ardından koro müziği penceresinden bakmayı hedeflediği için söz konusu yaklaşımlar ana hatlarıyla aktarılmıştır.

Özgüven kavramı ile ilgili kuramlar.

Adler'e göre özgüven. Adler eksiklik hissinin, psikolojik platformda özgüvenle olan ilişkisini irdelemiştir Steffanhagen, 1987, (aktaran Soner, 1995, s.28). Tüm insanların yaşamına eksiklik duygusuyla başladığını ve bu duyguyla başa çıkabilmek için tüm yaşamı boyunca çaba gösterdiğini öne süren Adler, “üstünlük çabası” diye adlandırdığı bu kavramın insan motivasyonunun en etkili faktörü olduğunu savunmuştur. Bireyin üstünlük çabası sırasında karşılaştığı başarı ve başarısızlıklar, özgüveni üzerinde etkilidir. Adler, kişilik ve özgüven konusunda ailenin çocuğa gösterdiği aşırı ilgi ve ilgisizliğin de etkili olduğu görüşündedir (Adler, 1964, aktaran İnanç ve Yerlikaya,2018: 51).

Erikson'a göre özgüven. Yaşantılarının ilk yıllarında çevresindeki kişilerin bakımına muhtaç olan bebeklerin, ihtiyaçları karşılanıp ilgi ve sevgi gördükleri zaman temel güven duyguları oluşur ve gelişmeye başlar. İlgi ve sevgi göremeyen, ihtiyaçları yeteri düzeyde karşılanmayan bebeklerde ise temelde güvensizlik duygusu oluşur ve gelişir. Bu tip çocuklarda yaşamlarına yabancılaşma ve içe kapanma başlar ve ne kendilerine, ne de başkalarına güvenirlir (Burger, 2006: 165). Güven duygusunu kaybeden çocuklarda daha sonraki yıllarda çekingenlik, kendine ve çevresine güvenmeme gibi özgüven problemleri görülür. Bebeklikte yeterince umut geliştiremeyen bireylerde bunun tersi olan geri çekilme ortaya çıkacaktır (İnanç ve Yerlikaya, 2018).

Freud'a göre özgüven. Güven ve güvensizlik kavramlarına genel olarak değinen Freud, doğrudan özgüvenden bahsetmemiştir. Freud özgüven kavramı yerine kendinden nefret etme, kendini mahkûm etme gibi güçlü tepkileri inceleme konusu yapmıştır. Anne ve babalar çocuklarına daha çok onaylayan davranışlar sergilediğinde, çocuğun kendisi ile gurur duymasına imkân verir ve özgüvenin yükselmesine katkıda bulunurlar (Hjelle, 1976, aktaran Soner,1995: 27).

K. Horney'e göre özgüven. Horney, tüm bireylerin yaşamlarına sağlıklı bir şekilde başladığını, gelişimlerini de sağlıklı bir şekilde sürdürebilmeleri için olumlu bir çevreye ihtiyacı olduğunu belirtmiştir. Çocukların, içten bir sevgi ve sağlıklı bir disiplin anlayışıyla, güvenlik ve doyum duygusunu yaşaması, sağlıklı bir şekilde gelişmelerini sağladığını belirtmiştir(Horney, 1950, akt; İnanç, Yerlikaya, 2018: 90).

Rogers'a göre özgüven. Bireyin yaşamında uygun bir doyum noktasına ulaşmak için doğal bir çaba gösterdiğini savunan Rogers, hedefe ulaşan kişilere “potansiyelini tam kullanan kişi” adını vermiştir (Burger 2006). Çocuk, kendi yaşamında değerli olan kişiler tarafından ilgi ve saygı gördükçe olumlu saygı ihtiyacı büyük ölçüde karşılanmış olacaktır. Olumlu özsaygı bireyin kendisini değerli bir varlık olarak görmesi şeklinde ifade edilebilir (İnanç ve Yerlikaya, 2018:291).

Rosenberg'e göre özgüven. Rosenberg bireyin özellikle ergenlik dönemindeki yüksek özgüveni üzerinde durmuş, bu konuda araştırmalar yapmıştır. Araştırmalarında düşük özgüvenli bireylerin sosyal ilişkilerinde yüksek özgüvenli bireylere göre daha geri planda kalan, başarılı olacaklarına çok fazla inancı olmayan bireyler olduğunu ifade etmiştir. Kişinin sosyal çevre içindeki deneyimlerinin yarattığı güvensizlik hissi ve kişinin çevresi tarafından olumsuz değerlendirilmesinin özgüven problemine yol açtığı sonucuna varmıştır (Kurtuldu, 2007: 63).

Eric Fromm'a göre özgüven. Fromm insanın kendisini tanımasının ve olduğu gibi kabul etmesinin mutluluğun anahtarı olduğunu belirtir. Ona göre insanın kendisini olduğu gibi kabul etmesi ve sevmesi, özgüvenli olduğunun göstergesidir. Kişinin kendini sevmemesi, özgüvenden yoksun olması, başkalarına karşı güvensiz ve düşmanca davranmasına yol açar (Fromm, 1947; aktaran Soner, 1995).

Coopersmith'e göre özgüven. Coopersmith, özgüveni iki kısımda ele almıştır: Birincisi, kişinin kendini algılaması ve tanımlaması olan öznel tutum; ikincisi ise kişinin özgüvenini dışa yansıtan davranışsal tutumdur. Coopersmith, kendini saygın ve değerli hisseden “yüksek özgüvenle”, kendini değersiz hissettiği halde bu duyguyu kabul etmemek için farklı savunma yöntemlerine başvuran “savunmacı özgüven” üzerinde çalışmalar yapmıştır. Anne ve baba tarafından çocukların değer görmesinin, iyi belirlenmiş özgürlük sınırlarının uygulanması ve çocuğa tercih hakkı kullanma olanağının sağlanmasının, çocuğun yüksek özgüvenli yetişmesinin koşulları olduğunu saptamıştır (Coopersmith, 1967, aktaran Soner, s.33).

W. James'e göre özgüven. James, insan davranışlarının anlaşılabilmesinde özgüven kavramının önemine dikkat çekmiş ve özgüven olgusunu bir denklemle ifade etmiştir: “Hedefe Ulaşmadaki Başarı / Ulaşılmak İstenen Hedef = Özgüven” (Steffenhagen, 1987, s.20, aktaran, Soner,1995, s.24) “Bu denklem, kişinin hedeflediği başarıya ulaşma oranının yüksek veya düşük özgüveni oluşturacağını belirtir. Kişi kendi başarılarını, varmak istediği hedeflerle karşılaştırdığı gibi, aynı toplumda yaşayan diğer kişilerin başarıları ile de karşılaştırır. Başarının yansız değerlendirilmesi kadar, kişinin beklentilerine ne boyutta cevap verdiği de önemlidir” (Umutlu, 2010: 39).

Maslow'a göre özgüven. Maslow bireyin temel ihtiyaçlarının: fizyolojik ihtiyaçlar, güven, sevgi ve ait olma, özgüven ve kendini gerçekleştirme ihtiyacı olduğunu belirtir. Özgüven duygusu bu ihtiyaçları karşılamamanın en

önemli basamağıdır. Maslow'a göre fizyolojik ihtiyaçların giderilmesi, güven, sevgi ve ait olma ile kendini gerçekleştirme, özgüvenin de ön koşullarıdır ve bu duygular çocukluk döneminde aile ortamında doyuma ulaşırsa, birey ileriki hayatında daha üst doyumlara yönelebilir (Maslow, 1962, aktaran, Soner, 1995: 30). “Doyum önceliği tabandan tepeye doğrudur ve alt kademedeki ihtiyaç karşılanmadan bir üst kademedeki ihtiyaç doyuma ulaşamaz. Bu sisteme göre kişinin kendini gerçekleştirmesinin ön koşulu özgüvendir” (Bilgin, 2011:38).

Koro Müziği/Eğitimi Ve Özgüven

Ses dengesi üzerine kurulan korolar için tek bir sesin bile eksikliği, üretilen sesin homojenliği açıdan önemli bir kayıp olmaktadır. Korodaki yerinin ve öneminin bilincinde olan birey yaşam şekline, ses sağlığına dikkat ederek kendisini önemsemek durumundadır. Başlarda bunu koro disiplininin kaynaklanan zorunlu bir görev gibi görse de bu durumun sürekliliği, varlığının önemli olduğunu kavratıp, kendini sevmeyi ve kendisine değer vermeyi öğreterek özgüvenini yükseltecektir. Koristler zamanla bu müzik topluluğunda, birlikte iş yapmanın mutluluğunu ve sorumluluğunu, başarının gururunu ve başarısızlığın da üzüntüsünü birlikte paylaşmayı öğrenirler (Egüz, 1981). Koro disiplini kazanmış bir birey, bu kazanımını hayatının her aşamasında uygulama fırsatı bularak öz disiplinine, bunun sonucu olarak da özgüvenine katkı sağlamış olacaktır. Bireyin sahip olduğu sorumluluk duygusu, kendine verdiği değerle birleşerek özsaygını artırır, yapabileceğine olan inancı onu olumsuz engellerden kurtarır, özgürleştirerek özgüveni sağlamlaştırır (Altıntaş, 2015). Uzun vadede alınan sorumluluklar bireyin tüm yaşantısına yansır ve sorumluluk alabilen bireylerin özgüvenleri daha yüksektir. Dolayısıyla koro pratiklerindeki sorumluluk ve disiplin unsurları büyük oranda Rosenberg'in özgüven yaklaşımında altını çizdiği, olumlu sosyal çevre deneyimleri ile ilişkilendirebilir. Koro uygulamaları özelinde, böylesi sosyal etkileşimler içerisinde olan bireyler, aldıkları sorumluluk ve bileşeni oldukları disiplin unsuru ile birlikte, grup tarafından olumlu geri dönüşlerle beslenerek, kendilerine duydukları güven boyutunda da olumlu gelişmeler elde edeceklerdir.

İlgili kuramlardan, Maslow'un özgüven yaklaşımına baktığımızda, saygı-özgüven ihtiyacının iki bileşeni olduğunu görürüz: 1) Kendini yeterli ve başarılı olarak algılama gereksinimi 2) Beğenilme ve saygı duyulma gereksinimi (İnanç, Yerlikaya, 2018). Koro üzerine yapılan muhtelif çalışmalarda Maslow'un bu yaklaşımını destekler nitelikte değerlendirme ve sonuçlara ulaşılmıştır. Korolarda şarkı söyleyen bireyler, kendilerini önemli hissetmek, kendilerinin ve başkalarının sorumluluklarını alabilmek, kişisel sınırlarını genişletmek, daha mutlu hissetmek, kendilerine olan güvenlerini artırmak, sosyalleşmek ve bir gruba ait olma duygusunu yaşamak, sahne korkusunu yenmek, mazeretlerden kurtulmak, kendi kişiliklerini ifade etmek ve kendine olan güvenlerini arttırmak gibi birçok yaşamsal duygularla korolarda yer almak isterler (Weissinger ve Bandalos (1995); McKenzie (2000); Cordes ve Ibrahim (2003); Jacob ve ark. (2009); aktaran Ardahan, Akdeniz, 2018). Korolarda yer almak bireyin kendisini dönüştürmesine katkı sağladığı gibi kendini gerçekleştirmesine de katkıda bulunur. Bu noktada, yine Maslow'un değindiği “doruk yaşantılar” kavramı öne çıkmaktadır. Doruk yaşantıyla kastedilen, kişinin yaşantısının anlamını kavradığı, kendini çok mutlu hissettiği, güç ve merak duygusuyla, tüm kaygılarından uzaklaşıp evrenle bütünleştiği anlardır. Aşkla, mistisizmle, sanatla ve benzer durumlarla ilişkili yaşadığı deneyimlerdir (İnanç ve Yerlikaya, 2018). Korolar, farklı duygularla bir araya gelinen gruplar olsa da, koronun oluşumundan sonraki tüm çalışmalar ortak bir konser hedefine başarıyla ulaşmış, sergilemek şeklinde olur. Belirlenen bu hedefe ulaşmak, düzenli ve çok çalışmayı gerektirdiği gibi, her bir koro üyesinin sorumluluk olarak görevini yerine getirebilmek için özverili ve disiplinli çalıştığı zor bir süreci içerir. Bu sürecin sonunda koristler sergiledikleri performanslarıyla, kaygılarından uzaklaşarak, güzel tınların büyüsü ve doyumunu içerisinde başarıya

ulaşmanın mutluluğunu deneyimleyip, kişisel gelişimlerine katkı sağladıkları bir “doruk yaşantı” deneyimlerler. Maslow, doruk yaşantıların (zirve deneyimi) bireyin kişisel gelişiminde önemli bir yeri olduğuna, bu deneyimlerin ardından kişinin yaşamın değerini bilen, karşılaştığı sorunların üstesinden gelebileceğine inancında olan, yaşamı takdir eden özgüvenli bir insan haline geleceğinden bahsetmiştir (Burger, 2006). “Doruk yaşantı” kavramı, aynı zamanda E. Fromm’un da özgüvenle ilgili olarak altını çizdiği, insanın kendini sevmesi ve olduğu gibi kabul etmesi kavramlarına da işaret etmektedir. Yukarıda da somutlaştırmaya çalıştığımız koro özelinde yaşanan pratikler ile kişinin becerilerinin ve özelliklerinin farkına varmasıyla yaşadığı tatmin duygusu, nihayetinde özgüveni de içeren bir tamamlanma haline yol açacaktır.

Son yıllarda kentli insanın daha fazla yöneldiği rekreasyonel etkinlikler de özgüven yaklaşımlarıyla ilişkilendirilebilir. Bu tip etkinlikler, insanları zorunlu iş etkinliklerinden sonra yenileyen, dinlendiren ve gönüllü olarak yapılan faaliyetler olarak tanımlanmaktadır. Kişiler, günlük hayatın stresi içerisinde karşılaştıkları özgüven problemlerinden uzaklaşıp, daha huzurlu, güvenli, keyifli bir yaşam sürmek için farklı arayışlara ve etkinliklere yönelebilirler. “Bu ortamlar bireylerin aidiyet duygusunun karşılandığı, müzik yaparak mutlu olduğu, moral kazandığı, kendisini işe yarar hissederek hayata bağlandığı, özsaygılarının tazelenmesi konusunda önemli bir işleve sahiptir” (Coşkun, 2018, s.90). Koro gruplarına katılımları da içine alan, rekreasyonel bir etkinliğe aktif/pasif katılımların ve buna bağlı davranışların sebepleri arasında isteklendirme ve özgüven teorileri de bulunmaktadır. Beslenme, güvenlik, ait olma, sosyalleşme, yaratıcılık, merak, egodan kurtulma, kendini gerçekleştirme ve özgüven olarak tanımlanan Maslow’un İhtiyaçlar Hiyerarşisi Teorisi bu konuda en bilinenidir (İbrahim and Cordes, 2003). Bu noktada Maslow’a ek olarak, Rosenberg, E. Fromm ve W.James’in özgüven yaklaşımları da rekreasyonel etkinlikler ve elbette içlerinde yer alan koro pratikleri ile ilişkilendirilmektedir. Koro uygulamaları ve tüm rekreasyonel etkinlikler; olumlu sosyal çevre deneyimleri (Rosenberg), kendini kabul ve sevmeye (E. Fromm), başarılı olunacak alan ve beceriler (W. James) yaklaşımları ile paralellik göstermektedir.

Korolar birçok bireyin sağlıklı iletişim kurarak uyum içinde çalışması gereken müzik gruplarıdır. Sağlıklı iletişimin ön şartlarından birisi de empati kurabilme özelliğine sahip olabilmektir. Özgüveni yüksek bir birey sosyal yaşantısında empati kurabilme özelliğine de sahiptir. Rogers’in yaklaşımından yola çıkarak empatiyi; bireyin kendisini, karşısındaki kişinin yerine koyarak olaylara o kişinin penceresinden bakması, onun duygu ve düşüncelerini anlaması ve hissetmesi olarak tanımlayabiliriz. Bir başka açıdan, ben-merkezci olmayan davranış olarak da ifade edilebilir (Köksal, 1997). Koroların empati kurabilen bireylerden oluşması nihai başarıda büyük etkidir. Bir korist, çalışma saatlerine uymayarak ya da partisini zamanında çalışmayarak, diğer grup üyeleri üzerindeki olumsuz etkilerini, süreç ve pratik içerisinde kendisini onların yerine koyarak anlayabilir ve ben-merkezci yaklaşımından uzaklaşabilir. Ya da tam tersi bir durumda problem yaşayan arkadaşlarına karşı empati geliştirip, anlayış göstererek yardımcı olabilir. Her iki durumda da empatiden kaynaklı bir hoşgörü doğacak uyumlu ve sağlıklı bir iletişim kurulmuş olacaktır. Çevresi tarafından daha çok sevilen sayılan bireylerin, empati duygusu gelişmiş anlayışlı bireyler olduğu söylenebilir. Yapılan birçok çalışmada, müzikle aktif olarak ilgilenmenin ya da müzik eğitimi almanın kişilerin empati duygusunun geliştirdiği, bu durumun kendilerine ve mesleklerine karşı öz saygılarının yükselmesini sağladığı belirtilmiştir. (Kadushin 1969/1970, Froehlich & Rısokonen 1986, Ürfioğlu, 1989, Hietolahti-Kalliopuska 1991; akt. Köksal, 1997). Çevresi tarafından sevilen ve kendilerine karşı öz saygıları gelişen bireylerin özgüvenleri de artacak bu durum başta kişinin kendisine sonrasında da topluma olumlu şekilde yansıyan bir döngü oluşturacaktır.

“Koro eğitiminde üzerinde önemle durulan kas gerginliklerinin giderilmesi çalışmalarının” (Çevik, 2019: 96) önemini yaşamın her alanında görmemiz mümkündür. Hayatın akışında özgüvene olumlu etki edecek anlar yaşandığı gibi, tam tersi durumların olduğu, gergin ve olumsuz anlar da yaşanmaktadır. Kişinin hissettiği gerginlik hali, özgüvenini de olumsuz etkileyebilir. Dr.Hambly(1997), bireylerin gergin olmasının fazla adrenalin üretilmesine, fazla adrenalinin ise paniğe neden olduğunu belirterek, paniğe kapılmak kadar özgüveni zedeleyen başka bir şey olmadığını, gevşeme ve doğru soluk alıp vermenin öğrenilmesinin, yaşam kalitesi ve özgüven açısından önemini vurgulamıştır. (Hambly,1997: 35). Hâlihazırda, hangi yaş grubunda olursa olsun, gevşeme ve soluk alıp verme alıştırmaları, şarkıyı söylerken temiz ses elde etmek adına koroların olmazsa olmaz çalışmalarındandır. “Sesin doğru, güzel ve etkili kullanılması, tüm kasların gevşemesi (relaxation), esneklik (flexibilite) kazanması ve rahatlaması ile sağlanabilir” (Çevik, 2019: 94). Yüz kaslarını gevşetme hareketleri, boyun kaslarını esnetme hareketleri, omuz kaslarını esnetme hareketleri, kol ve bacak kaslarını esnetme hareketleri ve sırtın alt bölgelerini esnetme hareketlerini, yani koristlerin koro çalışmalarından önce mutlaka yaptığı vücut egzersizleri, Hambly’in özgüveni sarstığını söylediği adrenalin yükselmesinden kaynaklanan panik duygusunun giderilmesi için düzenli bir şekilde çalışıp hayatımıza katmamız gerektirdiğini belirttiği gevşeme hareketleriyle ve doğru soluk alıp vermemizi öğreten nefes egzersizleriyle aynıdır. Birey, düzenli bir şekilde ya da hayatının bir bölümünde koro etkinliklerinde yer alarak, bu alışkanlıkları yaşamının olağan akışının içine yerleştirdiğinde, panik duygusunu yatıştırarak özgüvenini yükseltme çabasına da katkıda bulunmuş olacaktır.

SONUÇ

Örneklerle somutlaştırmaya çalıştığımız bütün bu müzikal süreç ve etkileşimlerin, koro müziği uygulamalarının özgüvene olan olumlu etkilerini ortaya koyduğu düşünülmektedir. Kuramsal açıdan değerlendirildiğinde, bu etkileşimlerin daha çok: *Rosenberg* (sosyal çevre deneyimleri), *E.Fromm* (kendini kabul ve sevmeye), *W.James* (başarılı olunacak alan ve beceriler), ve *Maslow*'un (temel ihtiyaçlar piramidinde özgüven basamağı-kendini gerçekleştirme) yaklaşımlarıyla birebir desteklenebileceği düşünülmektedir. Adler, Erikson, Freud, Horney, Rogers ve Coopersmith'in özgüven yaklaşımlarında daha çok doğum-bebeklik-çocukluk dönemi ihtiyaç ve eksiklikleri, ebeveyn onay ve ilgisi gibi unsurların öne çıktığı görülmektedir. Kuşkusuz bu unsurlar özgüven kavramının büyük oranda temelini oluşturmaktadır ve psikolojik-sosyolojik unsurların ve dolayısıyla bu konulardaki yaklaşımların kesin sınırlarla birbirlerinden ayrılmaları oldukça güçtür. Ancak bu çalışmada ileriki süreçlerde yapılacak olan araştırmalara bir bakış açısı sunmak ve teorik anlamda bir çerçeve çizmek amaçlanmıştır. Sonuç olarak, çalışmada özetlenen ilgili kuramların pek çok ortak noktası olmakla birlikte, belirgin olarak vurguladıkları boyutlar üzerinden yukarıda belirtilen dört yaklaşımın özellikle koro müziği dinamikleriyle bağlantılarının daha somut olduğu düşünülmektedir.

Bu araştırmada, koro müziği ve eğitiminin koristlerin/öğrencilerin özgüvenleri üzerinde olumlu etkileri olduğu kuramsal olarak ortaya konulmaya çalışılmakla birlikte, bu etkiler çeşitli betimsel ve deneysel araştırmalara da konu olmuştur. Aşağıda bazı örneklerini vereceğimiz bütün bu araştırmaların, çalışmada kuramsal olarak değerlendirmeye çalıştığımız; koro müziği ve eğitiminin özgüven üzerinde olumlu etkileri olduğu düşüncesine paralellik gösterdikleri görülmektedir.

(Gül, 2018), tipik durum örnekleme yapılan nitel araştırmada, bir kurum korosuna mensup 12 koristle yarı-yapılandırılmış sorular kullanılarak yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Veri toplamak için sosyo-demografik sorular dışında, 3 alan uzmanıyla hazırlanan açık uçlu 5 soru kullanılmıştır. Sonuçlarda katılımcıların bir koro içerisinde

yer alarak; özgüven, rahatlama, mutluluk, huzur, ait olma, coşkunculuk, ego kontrolü gibi kazanımlar edindikleri belirtilmiştir. (Moss, Lynch, O'Donoghue, 2017) bu karma yöntemli araştırmada, bir koro içerisinde söylemenin sağlık açısından faydalarını araştırmak üzere, farklı uluslardan koristlerle çalışılmıştır. İçerisinde demografik sorular da barındıran, 28 nicel ve 2 nitel sorudan oluşan çevrimiçi soru formu, e-mail, sosyal medya vb araçlarla 4 ayı aşkın bir süreç içerisinde, 1779 koriste uygulanmıştır. Örneklemenin alt grupları arasındaki temel betimleme ve karşılaştırmalar, tema analizi ve nitel analizlerle sunulmuştur. Temel betimlemeler büyük oranda olumlu sonuçlar vermiş, kadın koristlerde erkek koristlere oranla, fiziksel, sosyal ve duygusal fayda açısından anlamlı farklar ortaya çıkmıştır. Profesyonel koristlerde, amatör koristlere oranla anlamlı ölçüde fiziksel, sosyal ve duygusal fayda öne çıkmıştır. Nitel tema analizi sonucunda 6 anahtar tema oluşmuştur bunlar: sosyal bağlar, fiziksel-fizyolojik faydalar, bilişsel uyarım, mental sağlık, keyif/haz ve aşkınlık/coşkunculuk şeklindedir. (Livesey, Morrison, Clift ve Camic, 2012), araştırma farklı uluslardan amatör koristler özelinde, koro müzik pratiğinin mental sağlık ve iyi oluş açısından ne gibi getirileri olduğunu ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Veriler, büyük çoğunluğu 50 yaş üzeri ve kadın olan 169 koristin açık-uçlu sorulara verilen cevapları ve WHOQOL-BREF duygusal iyi oluş ölçeği ile toplanmış, tematik analiz, içerik analizi ve Pearson-ki kare analizi ile yorumlanmıştır. Farklı yaş, cinsiyet, ulus, yüksek ve düşük duygusal iyi oluş durumlarına göre karşılaştırmalar yapılmıştır. Sonuçlarda, bilişsel faydalar açısından özellikle benlik algısının yükseldiği ortaya çıkmıştır. Koristler koroda söyleyerek özgüven ve özsaygılarının olumlu etkilendiğini “Koroda kendimi değerli/önemsenmiş hissediyorum” ifadesiyle belirtmişlerdir. Diğer bir ortak sonuç ise, “Koroda söyleme uğraşısı ve konsantrasyonu ile gündelik stres ve gerginliklerden uzaklaşıyorum” ifadesiyle belirtilen; koroda söylemenin stresten uzaklaştırdığı, fizyolojik iyi oluş halini olumlu etkilediği yönünde olmuştur. (Döş, Gürbüz ve Teres, 2019) araştırmalarında, öğrencilerin koro dersine yönelik motivasyonlarını ve koro dersine yönelik görüşlerini incelemişlerdir. Çalışma, Gaziantep kent merkezinde bulunan ve koro dersi yürütülen iki devlet okulu ve bir özel okulda gerçekleştirilmiştir. Veriler önce nicel olarak toplanmış, daha sonra nitel görüşme formu ile desteklenmiştir. Analiz sonucunda koro dersine yönelik olarak, öğrencilerin motivasyonlarının üst düzeyde olduğu görülmüştür. Ayrıca koro dersinin öğrencilerin bilişsel ve sosyal becerilerini geliştirdiği anlaşılmıştır. Katılımcı öğrenciler; koro dersinin kendilerine en fazla özgüven kazandırmakta etkili olduğunu, ardından, sosyalleşme, kendilerini ifade etme becerisi, seslerini daha iyi kullanabilme ve hayata daha pozitif bakma katkılarını sağladığını ifade etmişlerdir. (Atılğan ve Ördekçi, 2015) araştırmalarını bir sınıf korosu üzerine yapmışlardır. Bu sınıf korosundaki öğrenciler, ilköğretim 1. sınıfta koro eğitimine başlamış ve bu eğitimi 4 yıl boyunca düzenli olarak almaya devam etmişlerdir. Çalışmanın amacı, koro eğitiminin bu sınıf korosunda yer alan öğrencilerin sosyalleşmelerine ne gibi katkılar sağladığını ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda öğrenci velileri için bir anket formu, sınıf öğretmeni için de bir görüşme formu hazırlanmış, anket ve görüşme sorularından elde edilen veriler değerlendirilerek yorumlanmıştır. Ailelerin “Koro eğitiminin çocuğunuzun özgüven gelişimine katkı sağladığını düşünüyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevapların dağılımı incelendiğinde, ailelerin % 93,33 gibi büyük bir çoğunluğunun olumlu cevap verdiği dolayısıyla, koro eğitiminin ilköğretim öğrencilerinin özgüven gelişimlerine katkı sağladığı sonucuna varılmaktadır. Ayrıca açık uçlu sorularda, çocuklarını sahnede görmekten dolayı büyük mutluluk duyduklarını belirten aileler, sahneye çıkmaktan dolayı çocuklarının da büyük mutluluk duyduklarını belirtmişler ve bunun çocuklarının özgüven gelişimine katkıda bulunduğunu ifade etmişlerdir. (Üstün, 2019), araştırma evrenini; amatör çoksesli korolar, örneklemine ise; İstanbul’da faaliyet gösteren *Magma*, *Boğaziçi Caz Korosu* ve *Boğaziçi Gençlik Korosu* üyeleri oluşturmaktadır. Verileri elde etmek için; (2007, Warwick-Edinburg) “Mental İyi Oluş Ölçeği”

(Keldal 2015) kullanılmıştır. Amatör çoksesli koro ortamının koristlere neler hissettirdiği ile ilgili bulgularda: amatör çoksesli korolarda yer alan bireylerin %69,44 oranında “ortamdan zevk aldığı”, %42,16’lık eşit oranda “ortak bir amaç etrafında birleştiği” ve “yardımlaşma, birlik ve beraberlik duygularının geliştiği” belirlenmiştir. Ek olarak, amatör çoksesli korolarda yer alan bireylerin %24,8’inin “özgüvenli” hissettikleri de bulgular arasındadır. (Kaynak, 2018) araştırma, koro eğitiminin çocukların sosyal gelişimlerine, özgüven ve kişisel gelişimlerine olan katkılarını, ebeveynlerin gözlemleri doğrultusunda inceleyerek ortaya koymayı amaçlamıştır. Araştırma sürecinde koro eğitimi, oyun ve danslarla çeşitlendirilip çalgılarla zenginleştirilerek maddi durumu iyi olmayan çocuklara yaklaşık 3 ay süre ile verilmiştir. Çocukların bu süreçte katıldıkları koro çalışmalarının, gelişim ve öğrenim süreçlerine olan etkilerini tespit etmek için 29 ebeveyne yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmıştır. Görüşme sonucunda elde edilen her bir veri içerik analizi yöntemiyle çözümlenerek kodlanmıştır. Kodlamalar sayısal verilere dönüştürülerek yorumlanmıştır. Araştırma sonuçlarına göre koro eğitiminin çocuklara müzikal disiplin ve teorik kazanımlar sağladığı (solfej), sosyal bir birey olarak topluluk içinde rahatça kendilerini ifade etme becerilerinin gelişmesine yardımcı olduğu vurgulanmaktadır. Ebeveynler çocuklarının kalabalık karşısında daha özgüvenle şarkı söylediklerini ve kendilerini daha rahat ifade ettiklerini belirtmişlerdir. (Coşkun, 2018), İzmir’deki Türk Sanat Müziği Amatör Koroları üzerine yaptığı çalışmada örneklemindeki elli koronun konser öncesi provalarına ve konserlerine katılıp, gözlem, görüşme ve anket yöntemiyle veriler elde etmiştir. Araştırma örneklem grubundaki koroları sosyalleşme çerçevesinde değerlendirip, kentleşme-modernleşme ve yalnızlık unsurlarıyla ilişkiler kurarak; amatör koroların, bireylerin kendilerini mutlu, değerli, işe yarar hissettikleri ve özsaygılarının tazelandığı ortamlar olduklarını belirtmiştir.

İleride yapılacak olan, koro müziği ve eğitimi ya da müzik psikolojisi ve müzik eğitimi psikolojisi gibi disiplinler arası çalışmalarda da, ele aldığımız bu kuramlar konu edilebilir ve başka boyutlarıyla da ortaya konabilir. Koro grupları üzerinde özgüven odaklı deneysel ya da betimsel çalışmalar yapılabilir. Özgüven dışında farklı psikolojik unsurların (motivasyon, benlik algısı, öz-disiplin vb.) koro müziği bağlantıları üzerinde çalışılabilir. Koro gruplarının bu anlamda oldukça zengin araştırma unsurları barındırdığını söyleyebiliriz. Bu tür araştırmalar, hem disiplinler arası olmaları hem de zaten müzik çalışmaları içerisinde görece az olan koro müziği çalışmalarını besleyecek olmaları açısından önem arz etmektedir. Böylesi araştırmaların, koro müziği eğitimcileri, yöneticileri, koro üyeleri ve öğrencilerinin eğitim ve uygulamalarında farkındalık yaratacağı, farklı ve zengin bakış açıları kazandıracacağı, dolayısıyla koro müziği ve eğitimi geliştireceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA/REREFENCES

- Altıntaş, E. (2015). *Kuramdan Uygulamaya Özgüven*(1. Baskı), Ankara: Nobel Yayınları.
- Apaydın, M. (2006). *Çocuk Ve Gençlik Korolarının, Toplumun Kültürel Gelişimindeki Yeri Ve Önemi*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi-II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu, Ankara.
- Atılğan, D. Ördekçi, D. (2015). “İlkokul Öğrencilerinin Sosyalleşmelerinde Koro Eğitiminin Rolü” Afyon Kocatepe Üniversitesi, Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, Volume 1, Issue 2, 1 – 25.
- Avcı, B. (2007). *İzmir’in Kentsel Müzik Yaşamında Amatör Müzik Topluluklarının Yeri-Kültürel Bağlam, Türler, Repertuar, Patronaj*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Duysal Tasarım Programı Etnomüzikoloji Dalı, İzmir.

- Bilgin, O. (2011). *Ergenlerde Özgüven Düzeyinin Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi*, yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Burger, J.M.(2006). *Kişilik* (Çev. Sarioğlu, İ.D.) (1. Basım), İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Cordes,K.A. & Ibrahim H.M. (2003). *Applications in Recreation and Leisure for Today and Future*, Von Hoffmann Press, Third Edition, New York.
- Coşkun, F. (2018). *İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör Korolarının İnsan Yaşamındaki Yeri*, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi / 2018 (12): 83-9.
- Çevik, S.(1999). *Koro Eğitimi ve Yönetim Teknikleri* (2.Baskı), Ankara: Yurt renkleri Yayınevi.
- Çiğdemoglu, S.(2006). *Lise 1. Sınıf Öğrencilerinin Akran Baskısı Özsaygı ve Dışadönüklük Kişilik Özelliklerinin Okul Türlerine Göre İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitimde Psikolojik Hizmetler Anabilim Dalı.
- Çoban, A.(2020). *Ruh ve Beden Sağlığı için Müzik Terapi*(3.Baskı), İstanbul: Timaş Yayınları.
- Değer, A.Ç.(2012). *Çocuk Korolarının Eğitiminde bir Yaklaşım Olarak Eğitsel Oyun Kullanımının Öğrencilerin Müziksel Erişi Düzeylerine Etkisi*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı.
- Döş, B. Gürbüz, Ç. Teres M. (2019). “Ortaöğretim Öğrencilerinin Koro Dersine Yönelik Motivasyonlarının ve Görüşlerinin İncelenmesi” ISSN: 2602-2516 Disiplinlerarası Eğitim Araştırmaları Dergisi Journal of Interdisciplinary Educational Research 2019; 3(6); 127-138.
- Egüz, S.(1981). *Koro Eğitimi ve Yönetimi*(1. Baskı), Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Gökçe,M. (2007). *Koro Müziğinin Toplumsal İşlevleri Açısından Türkiye Korolar Şenliğinin Kazandırışları Üzerine Genel Bir Değerlendirme*, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS'38), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, 1.1, s.325-352, Ankara.
- Göknar, Ö. (2014). *Özgüven Kazanmak*(4. Baskı), Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Gül, G. (2018). “A Qualitative Study on the Contribution of the Choir to Social-Cultural and Psychological Achievements of Amateur Chorists” International Education Studies; Vol. 11, No. 8; 2018 ISSN 1913-9020 E-ISSN 1913-9039, Canadian Center of Science and Education. Journal of Research in Music Education.
- Hambly, K. (1997). *Özgüven* (Çev. Bıçakçı, B.) (2. Basım), İstanbul Rota:Yayınları.
- İnanç, B. Y. ve Yerlikaya, E. E. (2018). *Kişilik Kuramları*(18. Baskı), Ankara: Pegem Akademi.
- Kasatura, İ.(1998). *Kişilik ve Özgüven*, (1. Baskı), İstanbul: Evrim Yayınevi.
- Kaynak, T.(2018). *Çok Sesli Koro Eğitiminin Çocukların Sosyal Eğitimine Olan Etkileri Hakkında Evebeyn Görüşleri*, Ekev Akademi Dergisi, Yıl: 22 Sayı: 74.
- Köksal, A.(1997). *Müzik Eğitimi Alan ve Almayan Ergenlerin Empatik Becerilerinin ve Uyum Düzeylerinin İncelenmesi* (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

- Kurtuldu, P.S.(2007). *İlköğretim Okulu Yöneticilerinin Özgüven Düzeyleri İle Liderlik Düzeyleri Arasındaki İlişkilerin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Yedi Tepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Lauster, P.(2003). *Özgüven Öğrenilebilir* (Çev. Yarbaş, L.) (2. Baskı), İzmir: İlya Basım Yayın.
- Livesey, L. Morrison, I. Clift S. Camic, P. (2012), "*Benefits of choral singing for social and mental wellbeing: qualitative findings from a cross-national survey of choir members*", Journal of Public Mental Health, Vol. 11 No. 1, pp. 10-26.
- Moss, H. Lynch, J. o'donoghue J. (2018). "*Exploring the perceived health benefits of singing in a choir: an international cross-sectional mixed-methods study*" Volume: 138 issue: 3, page(s): 160-168, May 1, 2018. Perspectives in Public Health.
- Say, A.(1995). *Müzik Tarihi* (2.Baskı), Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni* (2. Baskı), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Soner, O.(1995). *Aile Uyumunu, Öğrenci Özgüveni ve Akademik Başarı Arasındaki İlişkiler*, (Doktora Tezi).Marmara Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü - Eğitim Bilimleri Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Şanal, M.(2011). *Çok Sesli Koroda Şarkı Söylemenin Psikolojik ve Fizyolojik Etkileri* (Doktora Tezi) Abant İzzet Baysal Üniversitesi -Sosyal Bilimler Enstitüsü -Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Bolu.
- Tanç, S. (1999). *Benlik Değeri Umutsuzluk ve Kariyer Beklentileri*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Üstün, S. (2019). "*Sosyal bir topluluk olan amatör çoksesli korolarda yer alan bireylerin mental iyi oluş durumları*", Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yanbastı, G.(1996). *Kişilik Kuramları* (2. Basım), İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Yiğit, N.ve Karakaya, O.(2006). *Türk Müziği Eğitimi Veren Devlet Konservatuarlarında Koro Eğitimi*, Selçuk Üniversitesi -Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.16,s.703-714, Konya.